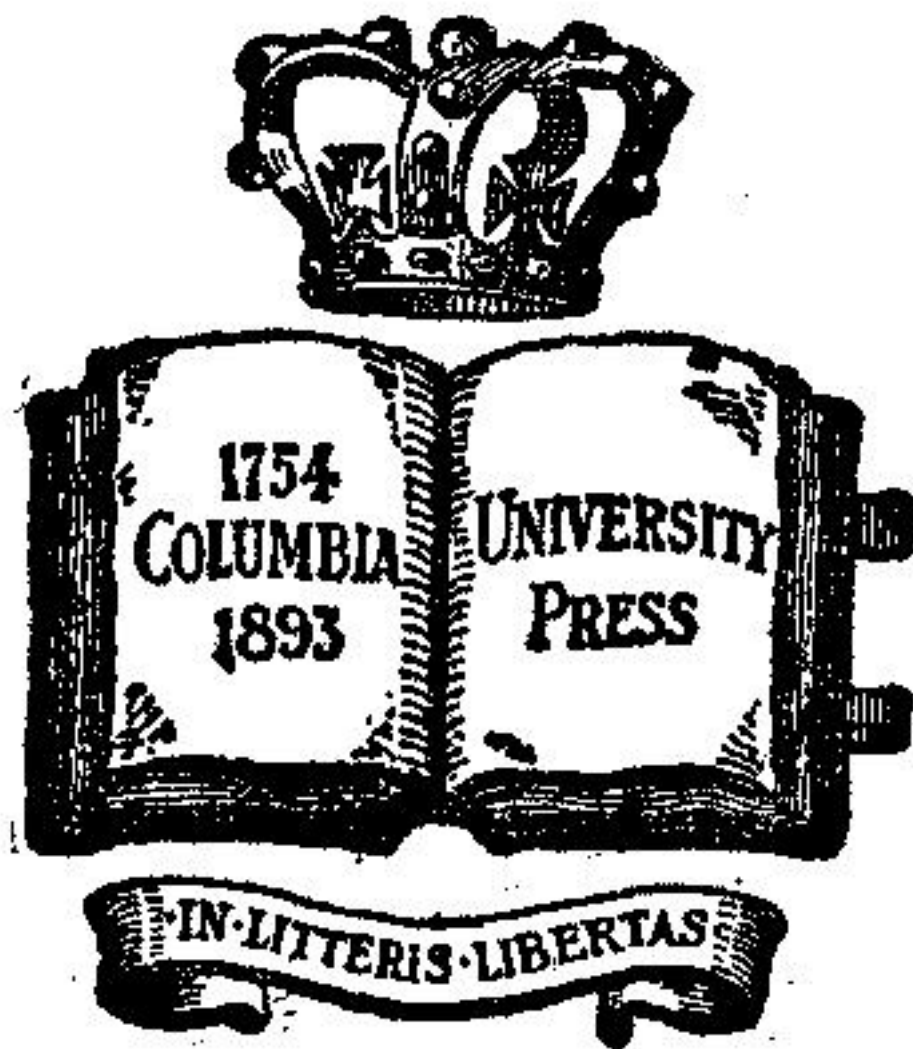


История литературной критики эпохи Возрождения с особым упором на влияние Италии в формировании и развитии современного классицизма

Джоэл Элиас Спингарн



Электронная книга проекта "Гутенберг" по истории литературной критики в эпоху Возрождения

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: История литературной критики в эпоху Возрождения

Автор: Джоэл Элиас Спингарн

Дата выхода: 28 мая 2011 [Электронная книга № 36245]

Язык: Английский

В титрах: Продюсерами выступили Шивон Хиллман, Элени Кристофаки и команда корректоров, распространяющая корректуру онлайн на <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА: ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ" ***

Примечания переписчика

Незначительные орфографические неточности были исправлены автоматически. За исключением нескольких исправлений, перечисленных в конце книги и обозначаемых при наведении курсора мыши, оригинальное написание было сохранено. Сноски были последовательно пронумерованы и помещены в конце каждой главы.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Колумбийский университет

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Колумбийский университет

ИЗУЧАЕТ ЛИТЕРАТУРУ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ: С особым упором на влияние Италии в формировании и развитии современного классицизма. Автор: Джоэл Элиас Спингарн.

В печати:

ПЛУТОВСКИЕ РОМАНЫ: Эпизод в развитии современного романа, Часть I. Плутовский роман в Испании. Автор: Фрэнк Уодли Чандлер.

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В Англии ПРИ ТЮДОРАХ. Джон Гаррет Андерхилл.

***Время от времени будут выходить другие номера этой серии, содержащие результаты литературных исследований или критические замечания студентов или сотрудников Колумбийского университета или других лиц, связанных с ними учебой, с разрешения департамента литературы Джорджа Эдварда Вудберри и Брэндера Мэтьюза, профессоров.*

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

С ОСОБЫМ УПОРОМ НА ВЛИЯНИЕ ИТАЛИИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО КЛАССИЦИЗМА

АВТОР ДЖОЭЛ ЭЛИАС СПИНГАРН

Нью-Йорк

ОПУБЛИКОВАНО ДЛЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА КОЛУМБИЙСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
КОМПАНИЕЙ MACMILLAN
ЛОНДОН: MACMILLAN & CO., Ltd.

1899

Все права защищены

Авторское право, 1899,

Компанией MACMILLAN COMPANY.

Norwood Press

J. S. Cushing & Co.—Berwick & Smith

Норвуд, Массачусетс, США

Ошибка! Закладка не определена.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этом эссе мы попытаемся рассмотреть историю литературной критики в эпоху Возрождения. Три раздела, на которые разделено эссе, посвящены соответственно итальянской критике от Данте до Тассо, французской критике от Дю Белле до Буало и английской критике от Эшема до Мильтона; но критическая деятельность шестнадцатого века была главной темой, и более ранняя или более поздняя литература рассматривалась лишь постольку, поскольку она служила объяснению причин или следствий критического развития этого центрального периода. Именно в эту эпоху зародилась современная критика и древние идеалы искусства, казалось, снова стали влиять на умы людей; так что история критики XVI века по необходимости должна включать изучение зарождения критической деятельности в современной Европе и постепенного внедрения аристотелевских канонов в современную литературу.

Это исследование было посвящено, в частности, двум конкретным целям. Хотя критическая деятельность того периода важна и даже интересна сама по себе, здесь она изучалась в первую очередь с целью проследить происхождение и **Ошибка! Закладка не определена.** причины классического духа в современной литературе и обнаружения источников правил и теорий, воплощенных в неоклассической литературе семнадцатого и восемнадцатого веков. Как возник классический дух? Откуда он взялся и как развивался? Каково происхождение принципов и предписаний неоклассицизма? Таковы некоторые из вопросов, на которые я попытался ответить в этом эссе; и, отвечая на них, я старался помнить, что это история не критической литературы, а литературной критики. По этой причине я уделял отдельным книгам и авторам меньше внимания, чем некоторые из них, возможно, заслуживали, и ограничился почти исключительно рассмотрением происхождения принципов, теорий и правил, а также общего характера классицизма. По аналогичной причине я был вынужден почти ничего не говорить о методах и результатах прикладной, или конкретной, критики.

Таким образом, таков был основной замысел эссе; но, кроме того, как указано в названии, я попытался указать на роль, сыгранную Италией в развитии этого неоклассического духа и в формулировании этих неоклассических принципов. Влияние итальянского Возрождения на развитие современной науки, философии, искусства и творческой литературы долгое время было предметом пристального изучения. Моей более скромной задачей было проследить задолженность современного мира Италии в области литературной критики; и я надеюсь, что показал, что влияние эпохи Возрождения в этой области столь же велико, как и в других

областях изучения. **Ошибка! Закладка не определена.** рождение современной критики было связано с критической деятельностью итальянского гуманизма; и именно в Италии шестнадцатого века мы найдем, более или менее зрелыми, общий дух и даже специфические принципы французского классицизма. Таким образом, вторая половина замысла представляет собой историю итальянского влияния в литературной критике; и на Мильтоне, последнем из гуманистов Англии, эссе, естественно, заканчивается. Но я думаю, мы обнаружим, что влияние итальянского Возрождения в области литературной критики даже тогда не было полностью ослаблено и что Лессинг и Шелли, не говоря уже о других, были законными наследниками итальянской традиции.

Это эссе было представлено на философский факультет Колумбийского университета в качестве частичного соответствия требованиям, предъявляемым к степени доктора философии. Библиография в конце эссе в достаточной степени указывает на мои обязательства перед предыдущими авторами. Он был подготовлен главным образом с целью облегчения ссылок на работы, цитируемые в тексте и в примечаниях, и с полными названиями упомянутых в нем книг следует ознакомиться; он не претендует на то, чтобы быть полной библиографией по предмету. Будет видно, что история итальянской критики в XVI веке почти не привлекала внимания современных ученых. Что касается *поэтики* Аристотеля, я использовал текст и в целом следовал интерпретации, данной в "*Теории поэзии и изобразительного искусства Аристотеля*" профессора С. Х. Бутчера, благородном памятнике науки, оживленном литературным чувством. **Ошибка! Закладка не определена.** Я также хотел бы выразить свои обязательства профессору Бутчеру за реферат Забареллы, мистеру П. О. Скиннеру из Гарварда за анализ Каприано, моему другу мистеру Ф. В. Чандлеру за резюме нескольких ранних английских риторических трактатов и профессору Кавалье Сперанце за несколько исправлений; также моим друзьям мистеру Дж. Г. Андерхиллу, мистеру Льюису Эйнштейну и Мистеру Х. А. Утерхарту и моему брату, мистеру А. Б. Спингарну, за временную помощь, имеющую некоторое значение.

Но, прежде всего, я хочу выразить признательность профессору Джорджу Э. Вудберри. Эта книга - плод его наставлений; и при ее написании я также обращался к нему за помощью и критикой. Без помощи, столь любезно оказанной им, книга вряд ли была бы написана и, конечно же, никогда не приняла бы своей нынешней формы. Но мои обязательства перед ним не ограничиваются темой или содержанием настоящего эссе. В течение пяти лет вдохновение, черпаемое из его наставлений и ободрения, было настолько велико, что исключает возможность выразить его в предисловии. *Quare habe tibi quidquid hoc libelli.*

НЬЮ-ЙОРК,

Март 1899 года. **Ошибка! Закладка не определена.**

Содержание

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В ИТАЛИИ

Страница

- I. Фундаментальная проблема критики Возрождения3
 - Средневековые концепции поэзии.
 - Моральное оправдание поэзии.
 - Окончательное оправдание поэзии.
- II. Общая теория поэзии итальянского Возрождения24
 - Поэзия как форма схоластической философии.
 - Поэзия как имитация Жизни.
 - Функция поэзии.
- III. Теория драмы 60
 - Тема трагедии.
 - Функция трагедии.
 - Персонажи трагедии.
 - Драматические единства.
 - Юмор.
- IV. Теория эпической поэзии107
 - Теория эпической поэмы.
 - Эпос и романтика.
- V. Рост классического духа в итальянской критике125
 - Гуманизм.
 - Аристотелизм.
 - Рационализм.

Ошибка! Закладка не определена.

- VI. Романтические элементы в итальянской критике155
 - Древний романтический элемент.
 - Средневековые элементы.
 - Современные элементы.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ВО ФРАНЦИИ

- I. Характер и развитие французской критики в XVI веке171
 - Характер.
 - Разработка.
- II. Теория поэзии во французском ренессансе190
 - Поэтическое искусство.
 - Драма.
 - Героическая поэзия.
- III. Классические и романтические элементы во французской критике XVI века214
 - Классические элементы.

- Романтические элементы.
- IV. Формирование классического идеала в семнадцатом веке232
- Романтический бунт.
- Реакция против Плеяды.
- Второй приток итальянских идей.
- Влияние рационалистической философии.

Ошибка! Закладка не определена.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В АНГЛИИ

- I. Эволюция английской критики От Эшема до Мильтона253
- II. Общая теория поэзии елизаветинской эпохи261
- III. Теория драматической и героической поэзии282
- Трагедия.
- Юмор.
- Драматические единства.
- Эпическая поэзия.
- IV. Классические элементы в критике елизаветинской эпохи 296
- Вступление: Романтические элементы.
- Классические метры.
- Другие свидетельства классицизма.
- Приложения312
- Хронологическая таблица главных критических работ XVI века.
- Рассказ Сальвиати о комментаторах *поэтики* Аристотеля.
- Библиография317
- Индекс325

Часть Первая

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В ИТАЛИИ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В ИТАЛИИ

ГЛАВА I

Ошибка! Закладка не определена.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА РЕНЕССАНСНОЙ КРИТИКИ

Первой проблемой ренессансной критики было оправдание художественной литературы. Существование и преобладание эстетического сознания и, возможно, в меньшей степени, критической способности на протяжении средневековья вряд ли можно отрицать; и все же недоверие к литературе было наиболее острым среди того самого класса людей, в которых можно было предположить критическую способность, и поэзия ценилась главным образом как служанка философии и, прежде всего, как вассал теологии. Другими словами, критерии, по которым оценивали художественную литературу в Средние века, не были литературными критериями. Поэзией пренебрегали, или ее презирали, или ценили, если вообще ценили, за достоинства, которые ей меньше всего присущи. Таким образом, Ренессанс столкнулся с необходимостью оправдать свою оценку огромного объема литературы, которую Возрождение образования вернуло современному миру; и функция ренессансной критики заключалась в восстановлении эстетических основ литературы, подтверждении вечного урока эллинской культуры и в том, чтобы раз и навсегда вернуть элементу красоты его законное место в жизни человека и в мире искусства.

1. Средневековые концепции поэзии

Средневековое недоверие к литературе было результатом нескольких взаимосвязанных причин. Популярная литература пришла в упадок и в ее современном виде не заслуживала серьезного внимания. Классическая литература, к сожалению, была языческой и, более того, была недостаточно известна. Средневековая церковь с самых ранних этапов своего развития относилась к языческой культуре с подозрением и стала рассматривать развитие популярной литературы как противодействие ее собственному господству. Но помимо этого, недоверие к литературе было более глубоким и основывалось на определенных теоретических и фундаментальных возражениях против всех произведений воображения.

Эти теоретические возражения не были чем-то новым для средневековья. Они были сформулированы в древности с гораздо большей прямоотой и философской действенностью, чем это было возможно в средневековый период. Платон оценивал художественную литературу по критериям реальности и морали, оба из которых являются неэстетическими критериями, хотя в корне применимы к поэзии. Что касается реальности, он показал, что поэзия в трех шагах от истины, будучи всего лишь имитацией художником имитации в жизни идеи в разуме Бога. Что касается морали, то он обнаружил в Гомере величайшую **Ошибка! Закладка не определена.** среди поэтов отклонения от истины, богохульство по отношению к богам и непристойности различного рода. Более того, он обнаружил, что художественная литература возбуждает эмоции больше, чем реальная жизнь, и разжигает низменные страсти, которые лучше сдерживать.

Эти идеи господствовали на протяжении всего Средневековья и действительно сохранились даже после эпохи Возрождения. Поэзию оценивали по тем же критериям, но было естественно, что средневековые писатели заменяли метафизические аргументы Платона более практическими соображениями. В соответствии с критерием реальности утверждалось, что поэзия по самой своей сути не соответствует действительности, что в основе своей она вымысел и, следовательно, ложь. Так, Тертуллиан сказал, что "Автор истины ненавидит все ложное; Он считает прелюбодеянием все нереальное.... Он никогда не одобрит притворную любовь, и гнев, и стоны, и слезы";^[1] и он подтвердил, что вместо этих языческих произведений в Библии и Отцах Церкви была обширная христианская литература и что это "не сказка, а

правда, не уловки искусства, а простая реальность".[2] В соответствии с критерием морали было высказано мнение, что, поскольку лишь немногие произведения воображения были полностью свободны от непристойности и богохульства, такие пятна неотделимы от поэтического искусства; и соответственно, Исидор Севильский говорит, что христианину запрещено читать вымыслы поэтов, "что касается воздействия на него сказочных мыслей, возбуждающих стимулирующее половое влечение".[3]

Третье, или психологическое, возражение, выдвинутое Платоном, было также подчеркнуто. Таким образом, Тертуллиан **Ошибка! Закладка не определена.**указал, что, хотя Бог повелел нам спокойно, мягко и незаметно обращаться со Святым Духом, литература, и особенно драматическая литература, ведет к духовному возбуждению.[4] Этот момент средневековому уму казался фундаментальным, поскольку в настоящей красоте, как настаивал Фома Аквинский, желание подавляется.[5] Кроме того, было показано, что единственное литературное произведение, достойное серьезного изучения, посвящено языческим божествам и религиозным практикам, которые были в прямом антагонизме с христианством. Средневековые авторы случайно упоминали и о других возражениях. Например, было сказано, что высшим вопросом во всех вопросах жизни является вопрос поведения, и не было очевидно, каким образом поэзия побуждает к действию. Поэзия не имеет практической пользы; она скорее ослабляет людей, чем побуждает их к исполнению долга; и, прежде всего, есть более прибыльные занятия, которыми может заниматься праведный человек.

Эти возражения против литературы не характерны для средневековья. Они возникали в каждый период мировой истории и особенно часто повторяются во все эпохи, в которые доминируют аскетические или теологические концепции жизни. Это были стандартные вопросы греческих школ, и существуют дошедшие до нас трактаты Максима Тирского и других по проблеме, был ли оправдан Платон, изгнав Гомера из его идеального государства. Те же возражения преобладали и за пределами эпохи Возрождения; и на них настаивал в Италии Савонарола, в Германии **Ошибка! Закладка не определена.**Корнелиус Агриппа, в Англии Госсон и Принн, а во Франции Боссюэ и другие духовные лица.

II. Моральное оправдание поэзии

Аллегорический метод толкования литературы был результатом средневековой попытки ответить на только что изложенные возражения. Этот метод обязан своим происхождением способу интерпретации популярной мифологии, впервые использованному софистами и более тщательно более поздними стоиками. Такие герои, как Геракл и Тесей, вместо того чтобы быть просто грубыми победителями чудовищ и великанов, рассматривались философами-стоиками как символы древних мудрецов, которые боролись с пороками и страстями человечества, и со временем они стали прообразами языческих святых. Тот же способ толкования позже был применен к историям Ветхого Завета Филоном Иудеем и впервые был введен в Западной Европе Хилари из Пуатье и Амвросием, епископом Милана.[6] Авраам, Адам, Ева, Иаков стали образцами различных добродетелей, а библейские истории рассматривались как символы различных моральных борений в душе человека. Первый пример систематического применения метода к языческим мифам встречается в "Мифологиконе" Фульгенция, который, вероятно, процветал в первой половине VI века; и в его "Виргилиана Континентальная", Энеида является **Ошибка! Закладка не определена.**рассматривается как образ жизни, а путешествия Энея - как символ прогресса человеческой души от природы, через мудрость, к конечному счастью.

Начиная с этого периода аллегорический метод стал признанным способом интерпретации литературы, будь то священной или светской. Петрарка в своем письме, *De quibusdam fictionibus Virgilij*, [7] трактует *Энеиду* в духе Фульгенция; и даже в самом конце эпохи Возрождения Тассо интерпретировал свои собственные романтические эпосы таким же образом. После принятия этого метода его применение еще больше усложнилось. Григорий Великий приписывает Библии три значения: буквальное, типическое или аллегорическое и моральное. Еще позже было добавлено четвертое значение; и Данте отчетливо называет все четыре значения - буквальное, аллегорическое, моральное или философское и анагогическое или мистическое - для своей *Божественной комедии*. [8]

Этот метод, хотя, возможно, и оправдывает поэзию с точки зрения этики и богословия, не отводит ей места как самостоятельному искусству; рассматриваемая таким образом, поэзия становится просто популяризированной формой теологии. И Петрарка, и Боккаччо считали аллгорию основой поэзии; но они изменили средневековую точку зрения, утверждая, наоборот, что богословие само по себе является формой поэзии — поэзии Бога. Оба они настаивают на том, что Библия по существу поэтична и что сам Христос говорил в основном поэтическими образами. Этот момент **Ошибка! Закладка не определена.** был настолько подчеркнут критиками эпохи Возрождения, что Берни в своем *"Диалоге против поэтов"* (1537) осуждает поэтов за то, что они говорят о Боге как о Юпитере, а о святых - как о Меркурии, Геркулесе, Вакхе, и даже за то, что они имеют наглость называть пророков и авторов Священных Писаний поэтами и сочинителями стихов. [9]

Четырнадцатая и пятнадцатая книги трактата Боккаччо *"De Genealogia Deorum"* были названы "первой защитой поэзии в честь своего собственного искусства поэтом современного мира"; но оправдание Боккаччо художественной литературы по-прежнему в основном основано на обычных средневековых основаниях. Реальность поэзии зависит от ее аллегорических основ; ее моральные учения следует искать в скрытых значениях, обнаруживаемых за буквальным выражением; языческая поэзия защищается христианством на том основании, что ссылки на греческих и римских богов и ритуалы следует рассматривать только как символические истины. Функция поэта для Боккаччо, как и для Данте и Петрарки, заключалась в том, чтобы прятать и затемнять действительную правду за завесой красивых вымыслов — *veritatem rerum pulchris velaminibus adornare*. [10]

Гуманистическая точка зрения на поэзию носила более практичный и далеко идущий характер, чем точка зрения средневековья. Аллегорическая интерпретация действительно продолжалась на протяжении всего Возрождения, и мантуанский язык, например, может быть только **Ошибка! Закладка не определена.** определяет стихотворение как литературную форму, которая подчиняется более строгим законам метра и фундаментальные истины которой скрыты под буквальными выражениями басни. Для еще более поздних авторов такой подход к литературе, казалось, представлял собой единственную лазейку, позволяющую избежать моральных возражений против поэзии. Но, используя старый метод, гуманисты вывели его далеко за рамки его первоначального применения. Так, Лионардо Бруни в своем *"О студиях и литературе"* (ок. 1405 г.), остановившись на аллегорическом толковании языческих мифов, утверждает, что, читая историю Эней и Дидона, он отдает дань восхищения гению поэта, но известно, что сам материал является вымыслом и поэтому не оставляет морального впечатления. [11] Этим Бруни имеет в виду, что художественная литература как таковая, когда известно, что это художественная литература, не может оставить морального впечатления, и, во-вторых, что о

поэзии следует судить по успеху художника, а не по эффективности моралиста. Точно так же Баттиста Гуарино в своем "О порядке доцентов и студентов" (1459) говорит, что нас не беспокоят нечестие, жестокость, ужасы, которые мы находим в поэзии; мы судим об этих вещах просто по их соответствию описанным персонажам и происшествиям. Другими словами, "мы критикуем художника, а не моралиста".[12] Это отчетливая попытка эстетической оценки литературы, но, хотя такие идеи не редкость в наше время, они выражают изолированные чувства, а не доктрину, строго согласованную с эстетической теорией поэзии.

Ошибка! Закладка не определена.

Более строгая защита поэзии предпринималась по большей части на основаниях, изложенных Горацием в его *Ars Poetica*. Ни в один период от эпохи Августа до Возрождения *Поэтическое искусство*, по-видимому, не было полностью утрачено. Это упоминается или цитируется, например, Исидором Севильским[13] в шестом веке, Джоном Солсберийским[14] в двенадцатом веке и Данте[15] в четырнадцатом. Гораций настаивает на сочетании поучительности и приятности поэзии; и, помимо этого, он указывает на ценность поэзии как цивилизующего фактора в истории, рассматривая ранних поэтов как мудрецов и пророков, а также изобретателей искусств и наук:—

"Орфей, вдохновленный не только человеческой силой,
укротил не диких зверей, как воображали поэты,
А людей, таких же беззаконных и диких, как они,
И сначала отговорил их от ярости и крови.
Так, когда Амфион строил Фиванскую стену,
Они притворились, что камни повинуются его волшебной лютне;
Поэты, первые наставники человечества,
привели все вещи в надлежащее естественное употребление;
Что-то они присвоили богам,
А что-то - общественным, а что-то - частным целям:
Беспорядочная любовь посредством брака была ограничена,
были построены города и изданы полезные законы;
Так древна родословная стихов,
И так божественна функция поэта".[16]

Эта концепция функции раннего поэта была старой. Это можно найти у Аристофана;[17] это **Ошибка! Закладка не определена.** проходит через критику эпохи Возрождения; и даже в этом самом столетии Шелли[18] говорит о поэтах как "создателях языка, музыки, танца, архитектуры, скульптуры и живописи", как "установителях законов, основателях гражданского общества и изобретателях искусства жизни". Сегодня идеалист находит прибежище в той же вере: "Древо познания равнозначно древу жизни; и даже укротитель лошадей, обработчик металлов или сеятель не были старше этих близнецов—хранителей души - поэта и священника. Совесть и воображение были первопроходцами, сделавшими землю пригодной для обитания человеческого духа".[19]

Именно эта этическая и цивилизующая функция поэзии впервые возникла в сознании гуманистов. Действие является тестом всех исследований,[20] поэзия должна возвышаться или падать пропорционально тому, ведет ли она к праведным действиям. Так, Лионардо Бруни[21]

говорит о поэзии как о "столь ценном подспорье к знаниям и столь облагораживающем источнике удовольствия"; а Эней Сильвиус Пикколомини в своем трактате "*О свободном образовании*" (1450) заявляет, что решающий вопрос заключается не в том, следует ли презирать поэзию? но как можно использовать поэтов? и он решает свой собственный вопрос, утверждая, что мы должны приветствовать все, что поэты могут передать в восхвалении честности и осуждении порока, а все остальное следует оставить без внимания.[22] Помимо этого, гуманисты настаивали в пользу поэзии говорят факт ее древности и божественного происхождения, а также тот факт, что ее восхваляли великие люди всех профессий, а ее создатели покровительствовали королями и императорами с незапамятных времен.

Тогда, в конце средневековья и начале Возрождения, существовали две противоположные тенденции в отношении поэтического искусства: одна представляла гуманистическое почтение к древней культуре и к поэзии как одной из фаз этой культуры, а другая представляла не только средневековую традицию, но и пуризм, близкий к раннему христианству и родственный аскетическим представлениям о жизни, встречающимся почти в каждый период. Эти две тенденции особенно ярко выражены в своих благороднейших формах великим гуманистом Полициано и великим моральным реформатором Савонаролой. В "*Сильвии*", написанной в конце пятнадцатого века, Полициано останавливается на божественном происхождении поэзии, как это сделал Боккаччо в своей "*Жизни Данте*"; а затем, в манере Горация, он описывает ее облагораживающее влияние на человека и ее общее влияние на прогресс цивилизации.[23] Затем он переходит к обзору прогресса поэзии с древнейших времен, и при этом, можно сказать, написал первую современную историю литературы. Во втором разделе *Сильвы* обсуждаются буколические поэты; третий содержит прославление Вергилия, начатое в средние века и продолженное Вайдой и другими, ставшее в **Ошибка! Закладка не определена**. Литературное обожествление Скалигера; и последний раздел посвящен Гомеру, который считается великим учителем мудрости и мудрейшим из древних. Нигде Полициано не проявляет ни малейшего понимания эстетической ценности поэзии, но его энтузиазм по отношению к великим поэтам, да и вообще ко всем формам древней культуры, безошибочен и в сочетании с его огромной эрудицией делает его типичным поэтом гуманизма.[24]

С другой стороны, пуристическая концепция искусства подробно разработана Савонаролой в "апологии поэзии", содержащейся в его трактате "*О разделении утилитарного от науки*",[25] написано около 1492 года. Классифицировав науки в истинно схоластической манере и расположив их в соответствии с их относительной важностью и соответствующей полезностью для христианства, он нападает на все знания как на излишние и опасные, если только они не предназначены для немногих избранных. Поэзия, согласно схоластической системе, подразделяется на логику и грамматику; и эта средневековая классификация фиксирует концепцию теории поэтического искусства Савонаролы. Он прямо говорит, что нападает на злоупотребление поэзией, а не на саму поэзию, но не может быть никаких сомнений в том, что в глубине души он был нетерпим к творческой литературе. Подобно Платону, подобно моральным реформаторам всех эпох, он боялся свободной игры способности воображения; и, соединяя поэзию с логикой, он стремился устранить воображение в искусстве. Основа его эстетической системы, такая, как она есть, **Ошибка! Закладка не определена**. полностью основана на системе Фомы Аквинского;[26] но он находится в более тесном согласии с Аристотелем, когда указывает, что стихосложение, просто условное сопровождение поэзии, которое не следует путать с сущностью самой поэзии. Это различие призвано защитить Священные Писания, которые он считает высшей и священной формой

поэзии. Для него поэзия неразрывно связана с философией и мышлением; но в своей нетерпимости к поэзии в ее низших формах он последовал бы примеру Платона, изгнав поэтов из идеального государства. Подражание древним поэтам особенно подпадает под его подозрение, и в эпоху, отданную поклонению им, он отрицает как их превосходство, так и их полезность. В целом, как реформатор, он олицетворяет для нас религиозную реакцию против язычества культуры гуманистами. Но силы, выступавшие против него, были слишком сильны. Даже христианизация культуры, осуществленная в течение следующего столетия Тридентским собором, была едва ли более чем временной. Гуманизм, олицетворяющий возрождение древней языческой культуры, и рационализм, олицетворяющий рост современного духа в науке и искусстве, были течениями слишком мощными, чтобы им мог помешать какой-либо реформатор, каким бы великим он ни был, и, будучи объединены в классицизме, должны были безраздельно господствовать в литературе на столетия вперед. Но Савонарола и Полициано служат указанием на то, что современная литературная критика тогда еще не начиналась. Ибо до тех пор, пока не будет получен какой-либо рациональный ответ на возражения, выдвигаемые против поэзии в **Ошибка! Закладка не определена.** античность и в средние века, литературная критика в любом истинном смысле была принципиально невозможна; и этот ответ пришел только с восстановлением *поэтики*.

III. Окончательное оправдание поэзии

Влияние *поэтики* Аристотеля на классическую античность, насколько можно судить, было очень незначительным; нет явных ссылок на *Поэтику*[27], и это было полностью упущено из виду в средние века. Его современная передача произошла почти исключительно среди выходцев с Востока.[28] Первой восточной версией трактата Аристотеля, по-видимому, была версия, сделанная Абу-Башаром, христианином-несторианином, с сирийского на арабский примерно в 935 году. Два столетия спустя мусульманский философ Аверроэс составил сокращенную версию "*Поэтики*", которая была переведена на латынь в тринадцатом веке неким немцем по имени Герман, а затем снова Мантином из Тортосы в Испании в четырнадцатом веке. Версия Германна, по-видимому, получила значительное распространение в средние века, но она вообще не оказала заметного влияния на критическую литературу. Это упоминается и порицается Роджером Бэконом, но *Поэтика* в любой форме, вероятно, была неизвестна Данте, Боккаччо и, за исключением единственного неясного упоминания, Петрарке. Нет сомнений в том, что долгое время, до начала шестнадцатого века, *Поэтикой* **Ошибка! Закладка не определена.** полностью пренебрегали. Критические идеи этого периода не только не обнаруживают признаков влияния аристотеля, но и в течение самого шестнадцатого века, по-видимому, складывалось вполне определенное впечатление, что *поэтика* была восстановлена только после столетий забвения. Так, Бернардо Сеньи, который перевел "*Поэтику*" на итальянский в 1549 году, говорит о ней как о "заброшенной и брошенной в течение длительного времени";[29] а Бернардо Тассо, примерно десять лет спустя, называет ее "так долго погребенной в темных тенях невежества".[30]

Именно тогда современникам Валлы, должно быть, показался латинский перевод Джорджо Валлы, опубликованный в Венеции в 1498 году, как новое произведение Аристотеля. Хотя этот перевод вряд ли имел успех как научная работа, он и греческий текст "*Поэтики*" опубликованный в "*Альдинских Риторах греческих*" в 1508 году, оказали значительное влияние на драматическую литературу, но едва ли оказали какое-либо непосредственное влияние на литературную критику. Несколько позже, в 1536 году, Алессандро де Пацци опубликовал

исправленную латинскую версию, сопровождаемую оригиналом; и с этого времени влияние аристотелевских канонов становится очевидным в критической литературе. В 1548 году Робортелли выпустил первое критическое издание "*Поэтики*" с переводом на латынь и учеными комментариями, а уже в следующем году миру был представлен первый итальянский перевод **Ошибка! Закладка не определена.** Бернардо Сеньи. С того дня и по сей день количество изданий и переводов "*Поэтики*" несметно увеличилось, и в трактате Аристотеля едва ли найдется хоть один отрывок, который не обсуждался бы бесчисленными комментаторами и критиками.

Именно в *поэтике* Аристотеля Ренессанс должен был найти если не полное, то, по крайней мере, рациональное оправдание поэзии и ответ на все возражения Платона и средневековья против литературы с богатым воображением. Что касается утверждения о том, что поэзия расходится с реальной действительностью, Аристотель[31] утверждал, что в поэзии можно найти более высокую реальность, чем просто банальный факт, что поэзия имеет дело не с частностями, а с универсалиями, и что ее цель - описать не то, что было, а то, что могло бы быть или должно быть. Другими словами, поэзия мало заботится об актуальности конкретного события, но стремится к реальности вечной вероятности. Неважно, совершили ли Ахилл или Эней то или иное деяние, которое Гомер или Вергилий приписывают им обоим, но если Ахилл или Эней были такими людьми, как описывает поэт, он обязательно должен был поступить так, как Гомер или Вергилий заставили его поступить. Излишне говорить, что Аристотель здесь просто проводит различие между идеальной истиной и действительным фактом, и, утверждая, что функцией поэзии является подражание только идеальной истине, он заложил основы не только ответа на средневековые возражения, но и современной эстетической критики.

Помимо этого, поэзия оправдана с точки зрения морали, поскольку, хотя у нее и нет явно моральной **Ошибка! Закладка не определена.** цель, по сути, моральна, потому что это идеальное представление жизни, а идеализированная версия человеческой жизни обязательно должна представлять ее в ее моральных аспектах. Аристотель явно борется с традиционной греческой концепцией дидактической функции поэзии; но очевидно, что в основе своей он настаивает на том, что литература должна быть нравственной, поскольку он несколько раз сурово упрекает Еврипида на моральных, а не чисто эстетических основаниях. В ответ на возражение о том, что поэзия, вместо того чтобы успокаивать, разжигает наши самые низменные страсти, что она "поливает и лелеет те эмоции, которые должны увядать от засухи, и делает их нашими правителями, когда они должны быть нашими подданными", [32] Аристотель учил тех в эпоху Возрождения, кто был способен понять его, что поэзия, и особенно драматическая поэзия, на самом деле не подавляет эмоции, но возбуждает их только для того, чтобы успокоить и регулировать их, и в этом эстетическом процессе очищает и облагораживает их. [33] Указывая на эти вещи, он оправдал полезность поэзии, считая ее более серьезной и философской, чем история, потому что она универсализирует простой факт и имитирует жизнь в ее самых благородных аспектах.

Эти аргументы были включены в критику эпохи Возрождения; они подчеркивались, как мы увидим, снова и снова, и они легли в основу оправдания поэзии в современной критической литературе. В то же время эта чисто эстетическая концепция искусства не преобладала сама по себе в шестнадцатом веке, даже у тех, для кого Аристотель значил больше всего и кто лучше всего понимал его значение; **Ошибка! Закладка не определена.** элементы горацянства, также обнаруженные у ранних гуманистов, были разработаны и обсуждены. В *Поэтике* Даниэлло

(1536) эти горацанские элементы составляют основу для защиты поэзии[34], которая имеет много заметных сходств с различными отрывками из "*Защиты поэзии*" сэра Филипа Сидни. Сославшись на древность и благородство поэзии и подтвердив, что нет другого искусства благороднее и древнее, Даниэлло показывает, что все, известное человеку, все тайны Бога и природы описаны поэтами в музыкальных номерах и с изысканным орнаментом. Далее, он утверждает в духе Горация, что поэты были изобретателями жизненных искусств; и в ответ на возражение, что на самом деле все это сделали философы, он показывает, что, хотя обучение больше подходит философу, чем поэту, поэты тоже учат, гораздо большим количеством способов и гораздо приятнее, чем это может сделать любой философ. Они скрывают свои полезные учения под различными вымыслами и сказочными покровами, подобно тому как врач прикрывает горькое лекарство сладкой оболочкой. Стиль философа сух и неясен, сам по себе лишен какой-либо силы или красоты; и восхитительные наставления поэзии гораздо более эффективны, чем абстрактные и суровые учения философии. Поэзия, действительно, была единственной формой философии, которая была у первобытных людей, и Платон, хотя и считал себя врагом поэтов, на самом деле сам был великим поэтом, ибо он выражает все свои идеи в удивительно гармоничном ритме и с большим великолепием слов и образов. Эта защита **Ошибка! Закладка не определена.** Даниэлло интересна, поскольку предвосхищает общую форму подобных извинений на протяжении шестнадцатого века.

Точно так же Минтурно в своей "*Поэме*" (1559) развивает предложения Горацанцев в защиту поэзии. Он начинает с того, что указывает на широкий охват поэзии, которая, можно сказать, включает в себя все формы человеческого обучения, и показывает, что до появления первых поэтов не было никакой формы обучения и что ни один народ, каким бы варварским он ни был, никогда не испытывал отвращения к поэзии. Евреи восхваляли Бога в стихах; греки, итальянцы, немцы и британцы - все почитали поэзию; у персов были свои волхвы, а у галлов - свои барды. Стихи, хотя и не являются существенными для поэзии, придают последней большую часть ее восхитительной эффективности, и если боги когда-либо говорят, они, безусловно, говорят стихами; действительно, в первобытные времена именно стихами были написаны все науки, история и философия.[35]

Однако ответить на традиционные возражения против художественной литературы, которая выжила после средневековья, Ренессансу казалось более простой задачей, чем ответить на более философские возражения, выдвинутые в платоновских диалогах. Авторитет Платона в эпоху Возрождения не позволял пренебрегать аргументами, изложенными им в "*Республике*" и в других местах. Писатели того периода особенно стремились опровергнуть или, по крайней мере, объяснить причины, по которым Платон изгнал поэтов из своего идеального государства. **Ошибка! Закладка не определена.** Некоторые критики, такие как Бернардо Тассо[36] и Даниэлло,[37] утверждал, что Платон выступал не против поэзии как таковой, а только против злоупотребления поэзией. Таким образом, согласно Тассо, только нечистые и женоподобные поэты должны были быть исключены из идеального государства, а согласно Даниэлло, только более безнравственные трагические поэты, и особенно авторы непристойных и высмеивающих комедий. Другие писатели эпохи Возрождения, такие как Минтурно[38] и Фракасторо,[39] ответили на платоновские возражения на более философских основаниях. Таким образом, Фракасторо отвечает на обвинение Платона в том, что, поскольку поэзия на расстоянии трех шагов от идеальной истины, поэты в корне невежественны в отношении реальностей, которым они пытаются подражать, указывая, что поэт действительно невежествен в том, о чем он говорит, поскольку он стихосложаящий и искусный в языке, точно так же, как

философ или историк невежествен в отношении естественных или исторических фактов, поскольку он тоже просто искусен в языке, но знает эти факты в той мере, в какой он образован, и продумал проблемы природы и истории. Поэт, так же как философ и историк, должен обладать знаниями, если он хочет чему-то учить; он тоже должен изучать то, о чем собирается писать, и должен решать проблемы жизни и мышления; он тоже должен иметь философскую и историческую подготовку. Возражение Платона, действительно, применимо к философу, оратору, историку в той же мере, что и к поэту. Что касается второго обвинения Платона в том, что воображение естественным образом тяготеет к худшему, **Ошибка! Закладка не определена.**и, соответственно, в том, что поэты пишут непристойно и богохульно, Фракасторо указывает, что в этом виновато не искусство, а те, кто им злоупотребляет; действительно, есть безнравственные и изнуряющие поэты, и их следует исключить не только из произведений Платона, но и из любого государства. Таким образом, различные аристотелевские и горацянские элементы были объединены, чтобы сформировать определенный корпус ренессансной критики.

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] *De Spectac.* xxiii.

[2] *Там же.* xii.

[3] *Дифференциалы*, iii. 13, 1.

[4] *De Spectac.* xv. Cf. Cyprian, *ad Donat.* viii.

[5] Ср. Бозанке, *История эстетики*, стр. 148.

[6] Cf. St. Augustine, *Confess. Строматы*, v. 8.

[7] *Опера*, стр. 867.

[8] Ср. Данте, *Послание*. xi. 7; *Convito*, ii. 1, 1.

[9] Берни, стр. 226 кв.

[10] Петрарка, *Опера*, стр. 1205; ср. Боккаччо, *Генерал дельи Дей*, стр. 250, v.

[11] Вудворд, *Витторино да Фельтре*, стр. 132.

[12] *Там же.* стр. 175.

[13] *Этимология*, viii. 7, 5.

[14] *Поликратик*, глава 8.

[15] Мур, *Данте и его ранние биографы*, Лондон, 1890, стр. 173, 174.

[16] *Ars Poet.* 391 (Роскоммон).

- [17] *Лягушки*, 1030 кв.
- [18] *Защита поэзии*, изд. Кук, стр. 5.
- [19] Вудберри, "Новая защита поэзии", в *"Сердце человека"*, Нью-Йорк, 1899, стр. 76.
- [20] Вудворд, стр. 182 кв.
- [21] *Там же*. стр. 131.
- [22] *Там же*. стр. 150.
- [23] Папа Римский, *Избранные поэмы*, ii. 108; ср. *Ars Poet.* 398.
- [24] Ср. Гаспари, ii. 220.
- [25] Виллари, стр. 501 кв., и Перренс, ii. 328 кв.
- [26] Ср. Картье, *Эстетика Савонаролы*, в *Археологических анналах* Дидрона, 1847, vii. 255 кв.
- [27] Эггер, 209 кв.
- [28] *Там же*. 555 кв.
- [29] Сегни, стр. 160.
- [30] Б. Тассо, *Письмо*, ii. 525. So also, Robortelli, 1548, "Jacuit liber hic neglectus, adnostra fere haec usque tempora."
- [31] *Поэт*. ix.
- [32] Платон, *Представитель* x. 660.
- [33] *Поэт*. vi. 2; *Пол.* viii. 7.
- [34] Даниэлло, стр. 10 кв.
- [35] *Де Поэта*, стр. 13 кв.
- [36] *Письмо*, ii. 526.
- [37] *Поэтика*, стр. 14 кв.
- [38] *Де Поэта*, стр. 30 кв.
- [39] *Орега*, i. 361 кв.

ГЛАВА II

Ошибка! Закладка не определена.

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

В первой книге своей *Географии* Страбон определяет поэзию как "своего рода элементарную философию, которая рано знакомит нас с жизнью и дает нам приятные наставления относительно характера, эмоций, действий". Этот отрывок звучит лейтмотивом ренессансной теории поэзии. В нем утверждается, что поэзия является формой философии, и, более того, философией, предметом которой является жизнь, а ее объектом, как говорят, является доставляющее удовольствие обучение.

1. Поэзия как форма схоластической философии

Во-первых, поэзия - это форма философии. Савонарола отождествлял поэзию с логикой и грамматикой и утверждал, что знание логики необходимо для сочинения стихов. Разделение наук и относительная важность каждой из них были источником бесконечных схоластических дискуссий в средние века. Аристотель впервые поместил диалектику, или логику, риторику и поэтику, в одну и ту же категорию эффективной философии. Но Аверроэс, вероятно, был первым, кто перепутал функцию поэтики с функцией логики и сделал **Ошибка! Закладка не определена.** первую подразделением, или формой, последней; и эта классификация, по-видимому, была принята философами-схоластами средневековья.

Однако такую концепцию положения поэзии в системе человеческих знаний можно встретить на протяжении всего Возрождения. Так, Робортели в своем комментарии к "*Поэтике*" Аристотеля (1548) проводит обычные схоластические различия между различными формами письменного или устного слова (*ораторское искусство*): демонстративное, имеющее дело с истинным; диалектическое, имеющее дело с вероятным; риторическое - с убедительным; и поэтическое - с ложным или сказочным.^[40] Под термином "ложный" или "сказочный" подразумевается просто, что предмет поэзии не является реальным фактом, но что она имеет дело с вещами такими, какими они должны быть, а не такими, какие они есть. Варчи в своих публичных лекциях о поэзии (1553) делит философию на две формы: реальную и рациональную. Настоящая философия имеет дело с вещами и включает в себя метафизику, этику, физику, геометрию и тому подобное; в то время как рациональная философия, которая включает в себя логику, диалектику, риторику, историю, поэзию и грамматику, имеет дело не с вещами, а со словами и является не собственно философией, а инструментом философии. Таким образом, поэзия, строго говоря, не является ни искусством, ни наукой, а инструментом или способностью; и это искусство только в том смысле, что оно сведено к правилам и предписаниям. Фактически, это форма логики, и ни один человек, согласно Варчи, не может быть поэтом, если он не логик; чем он лучший логик, **Ошибка! Закладка не определена.**, тем лучшим поэтом он будет. Логика и поэзия различаются, однако, по своему содержанию и своим инструментам; ибо предметом логики является истина, достигаемая посредством доказательного силлогизма, в то время как предметом поэзии является вымысел или изобретение, достигаемое посредством той формы силлогизма, которая известна как пример. Здесь энтимема, или пример, который Аристотель сделал инструментом риторики, становится инструментом поэзии.

Эта классификация сохранилась в аристотелевских школах в Падуе и других местах вплоть до Забареллы и Кампанеллы. Забарелла, профессор логики, а затем философии в Падуе с 1564 по 1589 год, подробно объясняет теорию Аверроэса о том, что поэтика - это форма логики, в трактате о природе логики, опубликованном в 1578 году.^[41] Он приходит к выводу, что две

способности, логика и поэтика, являются не инструментами философии в целом, а лишь ее частью, поскольку они относятся скорее к действию, чем к знанию; то есть они подпадают под категорию эффективной философии Аристотеля. Они являются инструментами не полезного искусства или моральной философии, цель которых - сделать себя хорошим; но гражданской философии, цель которой - делать других хорошими. Если возразить, что они являются *τῷ ἐναντίῳ*, то есть как добрыми, так и злыми, то можно ответить, что их истинная цель - добро. Таким образом, насимпозиуме, **Ошибка! Закладка не определена.** восхваляют истинного поэта; в то время как в *Республике* порицаются поэты, стремящиеся к удовольствию и развращающие свою аудиторию; а Аристотель в своем определении трагедии говорит, что цель трагедии - искоренить страсти и исправить мораль людей (*αἰσθητικὴν ἀνὰ τὴν ἀρετὴν καὶ τὴν ἐν δόξῃ καθάρσιν*).

Даже позднее, чем у Забареллы, мы находим в *Поэтике* Кампанеллы разделение наук, очень похожее на разделение Савонаролы и Варчи. Теология там поставлена во главе всего знания, в соответствии со средневековой традицией, в то время как поэтика вместе с диалектикой, грамматикой и риторикой находится среди логических наук. Рассматривая *поэтику* как форму философии, другой комментатор Аристотеля, Магги (1550), прилагает большие усилия, чтобы различать различные ее проявления. *Поэтика* - это искусство сочинять стихи, *поэзис*, поэзия, сочиненная в соответствии с этим искусством, *поэта*, сочинителя стихов, и *поэма*, единичный образец поэзии.^[42] Это различие является развитием двух отрывков из Плутарха и Афтония.

II. Поэзия как имитация жизни

Во-вторых, согласно отрывку из Страбона, процитированному в начале этой главы, поэзия рано знакомит нас с жизнью, или, другими словами, ее предметом является человеческое действие, и это то, что Аристотель называет имитацией человеческой жизни. В результате возникает **Ошибка! Закладка не определена.** две отдельные проблемы. Во-первых, в чем смысл подражания? и что в жизни является предметом этого подражания?

Концепция подражания, которой придерживались критики эпохи Возрождения, была выражена Аристотелем в девятой главе "*Поэтики*". Отрывок выглядит следующим образом:—

Из сказанного очевидно, что в обязанности поэта входит рассказывать не о том, что произошло, а о том, что может произойти, — о том, что возможно в соответствии с законом вероятности или необходимости. Поэт и историк различаются не тем, что пишут стихами или в прозе. Труд Геродота можно было бы облечь в стихи, и это все равно была бы разновидность истории, с метром ничуть не меньшим, чем без него. Истинное различие заключается в том, что один рассказывает о том, что произошло, другой - о том, что может произойти. Поэзия, следовательно, вещь более философская и более возвышенная, чем история; ибо поэзия стремится выразить универсальное, история - частное. Универсальное говорит нам, как человек с данным характером при случае будет говорить или действовать в соответствии с законом вероятности или необходимости; и именно к этой универсальности стремится поэзия, давая выразительные имена персонажам".

В этом отрывке Аристотель кратко сформулировал концепцию идеального подражания, которую можно рассматривать как универсально обоснованную и которая, повторяясь снова и снова, стала основой критики эпохи Возрождения.

В *Поэтике* Даниэлло (1536) встречается первый в современной литературной критике намек на аристотелевское понятие идеальной имитации. Согласно Даниэлло, поэт, в отличие от историка, может смешивать вымысел с фактами, потому что он не обязан, как историк, описывать вещи такими, какие они есть или были когда-то, а скорее такими, какими они должны быть; и именно в этом поэт больше всего отличается от историка, а не в написании стихов; ибо, даже если бы произведения Ливия были переведены на стихи, они все равно были бы будьте историями, как и прежде.^[43] Это, конечно, почти парафраз отрывка из Аристотеля; но то, что Даниэлло не до конца понимал идеальный элемент в концепции Аристотеля, показано дальнейшим различием, которое он проводит между историком и поэтом. Ибо он добавляет, что у поэта и историка много общего; в обоих есть описания мест, народов, законов; в обоих содержится представление о пороках и добродетелях; в обоих уместны усиление, разнообразие и отступления; и оба учат, радуют и приносят пользу одновременно. Однако они отличаются тем, что историк, рассказывая свою историю, излагает ее в точности так, как она произошла, и ничего не добавляет; тогда как поэту позволено добавлять все, что он пожелает, при условии, что вымышленные события имеют все сходство с правдой.

Несколько позже Робортелли рассматривает вопрос эстетического подражания с другой точки зрения. Поэт имеет дело с вещами так, как они должны быть, но он может либо присвоить реальный факт, либо изобрести свой материал. Если он делает первое, он рассказывает правду не так, как это произошло на самом деле, а так, как это могло бы или должно было произойти; в то время как если он изобретает свой материал, он должен делать это в соответствии с законом возможности, или необходимости, или вероятности и правдоподобия.^[44] **Ошибка! Закладка не определена.** Таким образом, Ксенофонт, описывая Кира, изображает его не таким, каким он был на самом деле, а лучшим и благороднейшим царем, каким он может быть и должен быть; и Цицерон, описывая оратора следует тому же методу. Из этого очевидно, что поэт может изобретать вещи, выходящие за рамки естественного порядка вещей; но если он это делает, он должен описывать то, что могло бы или должно было быть.

Здесь Робортелли отвечает на возможное возражение против утверждения Аристотеля о том, что поэты имеют дело только с тем, что возможно и правдоподобно. Возможно ли и правдоподобно ли, что боги ели амброзию и пили нектар, как описывает Гомер, и что у такого существа, как Цербер, было несколько голов, как мы находим у Вергилия, не говоря уже о различных невероятных вещах, которые встречаются у многих других поэтов? Ответ на такое возражение заключается в том, что поэты могут изобретать двумя способами. Они могут изобретать либо вещи, соответствующие природе, либо вещи, превосходящие природу. В первом случае эти вещи должны соответствовать законам вероятности и необходимости; но во втором случае вещи рассматриваются в соответствии с процессом, описанным самим Аристотелем и названным паралогизмом, что означает не обязательно ложное рассуждение, но естественный, хотя и совершенно неубедительный логический вывод о том, что вещи, о которых мы не знаем, подчиняются тем же законам, что и вещи, которые мы знаем. Поэты принимают существование богов на основе общепринятого представления о людях, а затем рассматривают все, что относится к этим божествам, в соответствии с этой системой паралогизма. В трагедии и комедии **Ошибка! Закладка не определена.** люди описываются как действующие в соответствии с обычными явлениями природы; но в эпической поэзии это не совсем так, и поэтому допускается чудесное. Соответственно, этот чудесный элемент имеет самое широкое распространение в эпической поэзии; в то время как в комедии, повествующей о вещах, наиболее близких к нашему времени, его вообще не следует допускать.

Но есть еще одна проблема, на которую указывает приведенный отрывок из "*Поэтики*". Аристотель говорит, что подражание, а не размер, является критерием поэзии; что даже если бы история была переложена стихами, она все равно осталась бы историей. Тогда возникает вопрос, достоин ли звания поэта писатель, который подражает в прозе, то есть без стихов. Робортелли отвечает на этот вопрос, указывая, что размер не составляет природу, силу или сущность поэзии, которая полностью зависит от факта подражания; но в то же время, хотя тот, кто подражает без стиха, является поэтом, в самой лучшей и правдивой поэзии подражание и размер сочетаются.[45]

В книге Фракасторо "*Наугерий, Книга о поэтическом диалоге*" (1555) содержится наиболее полное объяснение идеального элемента в аристотелевской концепции имитации. Поэт, согласно Аристотелю, отличается от других писателей тем, что последние рассматривают только частное, в то время как поэт стремится ко всеобщему. Другими словами, он пытается описать простую и существенную истину вещей, изображая не обнаженную вещь такой, какая она есть, а идею вещей, облаченных во всю их красоту.[46] Здесь **Ошибка! Закладка не определена.** Фракасторо пытается объяснить аристотелевскую концепцию типа с помощью платоновского понятия красоты. На самом деле в эпоху Возрождения в общей моде были три концепции красоты. Во-первых, чисто объективная концепция о том, что поэзия фиксирована или формальна, что она состоит в приближении к определенной механической или геометрической форме, такой как округлость, прямоугольность или прямолинейность; во-вторых, платоновская концепция, скорее этическая, чем эстетическая, связывающая прекрасное с добром и рассматривающая и то, и другое как проявление божественной силы; и, в-третьих, более чисто эстетическая концепция красоты, связывающая ее либо с изяществом, либо с соответствием, либо в более высоком смысле со всем, что присуще объекту. Эта последняя идея, которая временами приближается к современной концепции о том, что красота заключается в осознании объективного характера любой конкретной вещи и в исполнении закона ее собственного бытия, по-видимому, была заимствована из *Идеи* греческого ритора Гермогена, чье влияние в шестнадцатом веке было значительным, даже во времена Филельфо. Однако именно знаменитый ритор Джулио Каммилло, по-видимому, популяризировал Гермогена в шестнадцатом веке, переведя *Идею* на итальянский язык и изложив ее в речи, опубликованной посмертно в 1544 году.

Как будет видно, концепция красоты Фракасторо приближается как к платоническим, так и к более чисто эстетическим доктринам, которые мы упомянули; и он разъясняет и развивает это **Ошибка! Закладка не определена.** эстетическое понятие следующим образом. У каждого искусства есть свои правила правильного выражения. Историк или философ стремится не ко всей красоте или элегантности выражения, а только к тому, что присуще истории или философии. Но поэту никогда не чужды ни изящество, ни приукрашивание, ни орнамент; он рассматривает не особую красоту какой-то одной области, — то есть единственное или особенное у Аристотеля, — но все, что относится к простой идее красоты и красивой речи. И все же эта универсальная красота не является чем-то посторонним; ее нельзя добавить к предметам, в которых ей нет места, как золотой плащ к деревенскому деревенскому костюму; вся сущностная красота каждого вида должна быть предметом особого внимания поэта. Ибо, подражая людям и вещам, он не пренебрегает красотой или изяществом, которые он может им приписать; он стремится только к самому красивому и превосходному и таким образом воздействует на умы людей в направлении совершенства и красоты.

Это наводит на мысль о проблеме, которая лежит в самом корне концепции Аристотеля об идеальном подражании; и большая заслуга Фракасторо заключается в том, что он был одним из первых писателей эпохи Возрождения, который опроверг это возражение и наиболее совершенным образом сформулировал, что на самом деле имел в виду Аристотель. Ибо, даже допуская, что поэт учит больше, чем другие, не следует ли настаивать на том, что дело не в том, что относится к самой вещи, а в красоте, которую он им придает, — что это украшение, постороннее самой вещи (*extra rem*), а не в самой вещи, — что, по-видимому, является главным в **Ошибка! Закладка не определена.** поэт? Но, в конце концов, что такое *дополнительный rem*? Являются ли красивые колонны, купола, перистили *дополнительным украшением*, потому что соломенная крыша защитит нас от дождя и мороза; или благородная одежда *является дополнительным украшением*, потому что достаточно деревенской одежды? Поэт, далекий от того, чтобы добавлять что-либо постороннее к вещам, которым он подражает, изображает их в самой их сути; и именно потому, что он один находит истинную красоту в вещах, потому что он приписывает им их истинное благородство и совершенство, он более полезен, чем любой другой писатель. Поэт не имеет дела, как думают некоторые, с ложным и нереальным.^[47] Он не предполагает ничего открыто чуждого истине, хотя он может позволить себе трактовать старые и малоизвестные легенды, которые невозможно проверить, или вещи, которые считаются правдивыми из-за их внешнего вида, их аллегорического значения (например, древние мифы и басни), или их общепринятое значение людьми. Таким образом, мы можем заключить, что не каждый, кто пользуется стихами, является поэтом, но только тот, кто тронут истинной красотой вещей — их простой и существенной красотой, а не просто кажущейся. Таков вывод Фракасторо, и в нем содержится то смешение платонизма и аристотелизма, которое можно найти несколько позже у Тассо и сэра Филипа Сиднея. Главным достоинством диалога Фракасторо является то, что, даже подчеркивая этот платонический элемент, он четко различает и определяет идеальный элемент в эстетическом подражании.

Примерно в то же время в публичных лекциях Варчи (1553) была предпринята попытка сформулировать более четкое определение поэзии на основе определения Аристотеля^[48] трагедии. Поэзия, согласно Варчи, — это имитация определенных действий, страстей, привычек ума с помощью песни, дикции и гармонии, вместе или по отдельности, с целью устранения пороков людей и побуждения их к добродетели, чтобы они могли достичь своего истинного счастья и блаженства.^[49] Во-первых, поэзия — это имитация. Каждый поэт подражает, и любой, кто не подражает, не может называться поэтом. Соответственно, Варчи следует за Магги в выделении трех классов поэтов: поэты *по преимуществу*, которые подражают в стихах; поэты, которые подражают, не используя стихи, такие как Лукиан, Боккаччо в "*Декамероне*" и Санназаро в "*Аркадии*"; и поэты, обычно, но менее корректно называемые так, которые используют стихи, но не подражают. Стих, хотя и не является неотъемлемым атрибутом поэзии, обычно необходим; ибо врожденная любовь людей к гармонии, согласно Аристотелю, была одной из причин, породивших поэтическое сочинение. Однако определенные формы поэзии, такие как трагедия, не могут быть написаны без стихов; ибо "приукрашенный язык", то есть стихи, включены в само определение трагедии, данное Аристотелем.

Вопрос о том, можно ли писать стихи в прозе, был предметом многочисленных дискуссий в эпоху Возрождения; но подавляющее большинство единодушных мнений было против прозаической драмы. Комедия в прозе была обычной итальянской практикой того периода, и различные ученые^[50] даже санкционируют **Ошибка! Закладка не определена.** практика на теоретических основаниях. Но спор не достиг апогея до публикации "*Discorso in cui si dimostra*

come si possono scrivere le Commedie e le Tragedie in Prosa" Ароцино Мукеле в 1592 году; а восемь лет спустя, в 1600 году, Паоло Бени опубликовал свою латинскую диссертацию "*Disputatio in qua ostenditur prestare Comediam atque Tragœdiam metrorum vinculis solvere*".[51] Язык трактата Бени был сильным — само его название говорит об освобождении драмы от оков стиха; и для ереси такого рода, изложенной языком, который, возможно, был достаточно революционным даже для французских романтиков 1830 года, шестнадцатый век еще не был полностью подготовлен. Фаустино Суммо, отвечая Бени в том же году, утверждает, что трагедия и комедия не только неприличны для написания в прозе, но и что никакая форма поэзии вообще не может быть должным образом написана без стихотворного сопровождения.[52] Результатом всей полемики стало закрепление метрической формы драмы на протяжении всего периода классицизма. Но нет необходимости говорить, что один и тот же вывод не был принят всеми для каждой формы поэзии. Замечание Сервантеса в "*Дон Кихоте*" о том, что эпосы могут быть написаны как в прозе, так и в стихах, хорошо известно; и Юлий Цезарь Скалигер[53] говорит о романе Гелиодора как о образцовом эпосе.

Скалигер, однако, рассматривает стих как фундаментальную часть поэзии. Для него поэзия и история имеют формы повествования и украшения в **Ошибка! Закладка не определена.**общие, но отличаются тем, что поэзия добавляет вымысел к истинным вещам или имитирует реальные вещи вымышленными, — *majore sane apparatu*, то есть, среди прочего, стихами. Исходя из этой концепции, Скалигер утверждает, что если бы история Геродота была переложена стихами, это была бы уже не история, а историческая поэзия. Теоретически, он ни при каких обстоятельствах не допустит отделения поэзии от простого стихосложения. Соответственно, он с презрением отвергает обычный аргумент того периода о том, что Лукан был скорее историком, чем поэтом. "Возьмем реальную историю, - говорит Скалигер, - чем Лукан отличается, например, от Ливия? Он отличается использованием стихов. Что ж, тогда он поэт". Поэзия, таким образом, - это имитация в стихах;[54] но, имитируя то, что должно быть, а не то, что есть, поэт создает другую природу и другие судьбы, как если бы он был другим Богом.[55]

Из этих рассуждений будет видно, что эпоха Возрождения всегда понимала эстетическое подражание в этом идеальном смысле. В литературной критике этого периода едва ли можно найти какие-либо следы реализма в его современном понимании. Торквато Тассо действительно говорит, что искусство становится наиболее совершенным, когда оно наиболее близко приближается к природе;[56] и **Ошибка! Закладка не определена.**Скалигер заявляет, что драматический поэт должен, помимо всего прочего, стремиться к воспроизведению реальные условия жизни.[57] Но критики говорят здесь о видимости реальности, а не о самой действительности. Имея перед собой обширный массив средневековой литературы, в которой невозможное следует за невозможным, а чувство реальности постоянно затемняется, критики эпохи Возрождения были вынуждены придавать особое значение элементу вероятности, элементу близкого приближения к кажущейся реальности жизни; но имитация жизни для них, тем не менее, является имитацией вещей такими, какими они должны быть, — другими словами, имитация идеальна. Муций говорит, что природа украшается искусством:—

"Suol far l' opere sue roze, e tra le mani
Lasciarle a l' arte, che le adorni e limi;"[58]

и он ясно утверждает, что поэт не может довольствоваться точным портретом, простой действительностью жизни: —

"Lascia 'l vero a l' historia, e ne' tuoi versi
Sotto i nomi privati a l' universo
Mostra che fare e che non far si debbia."

В соответствии с этой идеализированной концепцией искусства Муцио утверждает, что все непристойное или аморальное должно быть исключено из поэзии; и это пуристическое представление об искусстве повсеместно подчеркивается в критике эпохи Возрождения. Как уже было сказано, писатели того периода особенно настаивали на *правдоподобии*. Поэзия должна выглядеть как **Ошибка! Закладка не определена.** правда, то есть она должна быть вероятной; ибо, пока читатель не поверит в то, что он читает, стихотворение не сможет тронуть его дух.^[59] Это предвосхищает знаменитую фразу Буало:—

"L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas."^[60]

Но помимо *правдоподобия*, поэт должен уделять особое внимание этическому элементу ("*Любовь и одиночество*"). Поэт шестнадцатого века Палингениус говорит, что от каждого стихотворения требуются три качества:

"Atqui scire opus est, triplex genus esse bonorum,
Utile, delectans, majusque ambobus honestum."^[61]

Таким образом, поэзия - идеальное изображение жизни; но следует ли ее еще больше ограничить и сделать имитацией только человеческой жизни? Другими словами, являются ли поступки людей единственно возможными темами поэзии, или же она может иметь дело, как в "*Георгики*" и "*О реруме природы*", с различными фактами внешней природы и науки, которые лишь косвенно связаны с человеческой жизнью? Может ли поэзия описывать жизнь мира так же, как и жизнь людей; и если только о последней, должна ли она ограничиваться действиями людей, или же она также может изображать их страсти, эмоции и характер? Короче говоря, в какой степени внешняя природа, с одной стороны, и внутренняя работа человеческой души, с другой стороны, могут рассматриваться как предмет поэзии? Аристотель говорит, что поэзия имеет дело с действиями **Ошибка! Закладка не определена.** мужчин, но он использует слово "действия" в более широком смысле, чем, по-видимому, полагали многие критики эпохи Возрождения. Его истинное значение так объясняется современным писателем: —

"Все, что выражает ментальную жизнь, что раскрывает рациональную личность, подпадает под этот более широкий смысл действия.... Фраза практически эквивалентна ἦθη (характер), πάθη (эмоция), πράξεις (действие).... Общим источником, из которого черпают все искусства, является человеческая жизнь — ее ментальные процессы, ее духовные движения, ее внешние акты, исходящие из более глубоких источников; одним словом, все то, что составляет внутреннюю и существенную деятельность души. Исходя из этого принципа, пейзаж и животные не причисляются к объектам эстетического подражания. Вся вселенная не рассматривается как исходный материал для искусства. Теория Аристотеля согласуется с практикой греческих поэтов и художников классического периода, которые представляют

внешний мир лишь постольку, поскольку он формирует фон действия и входит в качестве эмоционального элемента в жизнь человека и повышает его интерес ".[62]

Аристотель отчетливо говорит, что "даже если трактат по медицине или натурфилософии издан в стихах, имя поэта по обычаю присваивается автору; и все же у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме материала; следовательно, первого правильно называть поэтом, а второго - физиком, а не поэтом".[63]

Доктрина Аристотеля по-разному трактовалась в эпоху Возрождения. Фракасторо, например, утверждает, что имитация человеческой жизни сама по себе не является тестом на поэзию, поскольку такой тест исключил бы Эмпедокла и Лукреция; это сделало бы **Ошибка! Залкада не определена**.Вергилия поэтом *Энеиды*, а не поэтом *георгики*. Как говорит Горащий, все вещи являются подходящим материалом для поэта, если к ним относиться поэтически; и хотя подражание мужчинам и женщинам может показаться более важным для нас, мужчин и женщин, подражание человеческой жизни - цель поэта не более, чем подражание чему-либо другому.[64] Эту часть аргументации Фракасторо можно назвать апологетической, поскольку имитация человеческих действий в качестве теста на поэзию исключила бы большинство его собственных стихотворений,[65] такую как и его знаменитое "*О Галлико морбо*" (1529), написанное до того, как влияние Аристотеля стало ощущаться во всем, кроме простых внешних форм творческой литературы. Для Фракасторо все, что трактуется поэтически, становится поэзией, и сам Аристотель[66] говорит, что все становится приятным при правильном подражании. Так что не простое сочинение стихов, а платонический восторг, наслаждение истинной и сущностной красотой вещей является для Фракасторо испытанием поэтической силы.

Варчи, с другой стороны, больше соответствует Аристотелю в понимании "действия", предмета поэзии, включающего страсти и привычки ума, а также просто внешние действия человечества. Под страстями Варчи подразумевает те умственные волнения, которые побуждают нас к действию в любое конкретное время (πάθη); в то время как под манерами или привычками ума он подразумевает те умственные качества, которые отличают одного человека или один класс людей от другого (ῥῆθη). Исключение **Ошибка! Залкада не определена**.Эмоциональная или интроспективная сторона человеческой жизни исключила бы всю лирику и, фактически, все субъективные стихи из сферы поэзии; и поэтому в эпоху, когда поклонялись Петрарке, было важно, чтобы субъективная сторона поэзии получила свое оправдание.[67] В Варчи также есть очень интересное сравнение между искусствами поэзии и живописи.[68] Основой его различия является "*ut pictura poesis*" *Горация*, несомненно, основанное на параллели с Симонидом, сохраненной для нас Плутархом; и это различие, которое рассматривало живопись как безмолвную поэзию, а поэзию - как живопись на языке, можно считать чуть ли не лейтмотивом ренессансной критики, продолжавшейся даже во времена Лессинга.

В "*Поэтике веры*" Каприано (1555) поэзии отводится первостепенное место среди всех искусств, потому что она имеет дело не просто с действиями или объектами какого-либо одного смысла. Для Каприано поэзия - идеальное изображение жизни, и как таковая "вера в нутритивность и любовь к ностро".[69] Все чувственные или понятные объекты могут быть имитированы различными видами искусства. Более благородные из подражательных искусств связаны с объектами более благородных чувств, в то время как более неблагородные искусства связаны с объектами чувств вкуса, осязания и запаха. Поэзия - прекраснейшее из всех

искусств, потому что она вбирает в себя все способности и мощь других искусств и действительно может имитировать что угодно, как, например, форму льва, его окраску, его свирепость, его рев и тому подобное. Это также высшая форма искусства, потому что в ней используется наиболее эффективная **Ошибка! Закладка не определена.** средство имитации, а именно слова, и особенно потому, что они приобретают дополнительную красоту и силу ритма. Соответственно, Каприано делит поэтов на два класса: поэтов-натуралистов, которые описывают явления природы, и поэтов-моралистов (таких как эпические и трагические поэты), которые стремятся преподавать моральные уроки и указывать на применение жизни; и из этих двух классов поэты-моралисты должны быть оценены выше поэтов-натуралистов.

Но если все вещи являются объектами поэтического подражания, поэт должен знать все; он должен был изучать природу так же, как и жизнь; и, соответственно, Лионарди в своих "диалогах о поэтическом подражании" (1554) говорит, что для того, чтобы быть хорошим поэтом, нужно быть хорошим историком, хорошим оратором, а также хорошим философом природы и морали;[70] и Бернардо Тассо утверждает что основательное знакомство с искусством поэзии можно получить только благодаря изучению *поэтики* Аристотеля в сочетании со знанием философии, различных искусств и наук, а также обширному мировому опыту.[71] Эпохе Возрождения с ее гуманистическими тенденциями никогда не удавалось провести различие между эрудицией и гениальностью. Скалигер говорит, что ничто, проистекающее из основательной учености, никогда не может быть неуместным в поэзии, а Фракасторо (1555) и Томитано (1545) оба утверждают, что хороший поэт и хороший оратор по сути должны быть образованными учеными и философами. Таким образом, Скалигер различает три класса поэтов: во—первых, поэты-богословы, такие как Орфей и Амфион; во-вторых, философские **Ошибка! Закладка не определена.** поэты двух видов: поэты-натуралисты, такие как Эмпедокл и Лукреций, и поэты-моралисты, которые, опять же, являются либо политическими, как Солон и Тиртей, либо экономическими, как Гесиод, либо обычными, как Фокиллид; и, в-третьих, поэты-натуралисты. обычные поэты, которые имитируют человеческую жизнь.[72] Последние делятся в соответствии с обычной классификацией эпохи Возрождения на драматические, повествовательные и обычные или смешанные. Классификация Скалигера используется сэром Филипом Сидни;[73] и очень похожее подразделение дано Минтурно.[74]

Трактовка Кастельветро в его комментарии к *поэтике* (1570) временами гораздо больше соответствует истинной аристотелевской концепции, чем у большинства других писателей эпохи Возрождения. Следуя Аристотелю в утверждении, что стихи не являются сущностью поэзии, он показывает, что сам Аристотель ни в коем случае не намеревался относить к поэзии произведения, имитируемые в прозе, поскольку это не было принято в эллинском искусстве. Проза не подходит для подражательных или образных сюжетов, поскольку мы ожидаем, что темы, рассматриваемые в прозе, будут реальными фактами.[75] "Стих не отличает поэзию, - говорит Кастельветро, - но одевает и украшает ее; и поэзии так же неприлично быть написанной прозой, а истории - стихами, как женщинам носить мужскую одежду, а мужчинам - женскую".[76] Следовательно, критерием поэзии является не размер, а материал. Это соответствует собственному взгляду Аристотеля; поскольку, хотя подражание - это то, что отличает поэтическое искусство, Аристотель, **Ошибка! Закладка не определена.** ограничивая его имитацией человеческой жизни, в конце концов, делал этот вопрос испытанием поэзии.

Кастельветро, однако, приходит к этому выводу на других основаниях. Науку он считает неподходящим материалом для поэзии, и соответственно такие писатели, как Лукреций и

Фракасторо, не поэты. Возможно, они хорошие художники или философы, но не поэты; ибо поэт пытается не постичь истину природы, а подражать деяниям людей и доставлять удовольствие своей аудитории посредством этого подражания. Более того, поэзия, как будет видно позже, предназначена для того, чтобы доставлять удовольствие населению, необученной массе, для которой науки и искусства - мертвые буквы;[77] если мы признаем, что это подходящие темы для поэзии, то поэзия либо не предназначена для того, чтобы доставлять удовольствие, либо предназначена не для обычных людей, но предназначена для обучения и только для тех, кто сведущ в науках и искусствах. Более того, сравнивая поэзию с историей, Кастельветро обнаруживает, что они во многом похожи друг на друга, но не идентичны. Поэзия как бы следует по стопам истории, но отличается от нее тем, что история имеет дело с тем, что произошло, поэзия - с тем, что вероятно; и то, что произошло, хотя и вероятно, никогда не рассматривается в поэзии как вероятное, но всегда как то, что произошло. История, соответственно, рассматривает не правдоподобие или необходимость, а только истину; поэзия должна позаботиться о том, чтобы установить вероятность своего предмета в правдоподобии и необходимости, поскольку она не может рассматривать истину. Кастельветро совместно с **Ошибка! Закладка не определена.** большинство критиков эпохи Возрождения, по—видимому, неправильно понимают полное значение идеальной истины; ибо для эпохи Возрождения — нет, даже для Шекспира, если рассматривать как его собственные различные фразы, которые он вкладывал в уста своих драматических персонажей - истина рассматривалась как совпадающая с фактом; и ничто из того, что не было реальным фактом, каким бы подчиненным законам вероятности и необходимости оно ни было. , когда-либо назывался истиной.

Именно в соответствии с этой концепцией отношений между историей и поэзией Кастельветро должен отличаться не только от Аристотеля, но и от большинства критиков своего времени, утверждая, что порядок поэтического повествования может быть таким же, как и порядок исторического повествования. "Рассказывая историю, - говорит он, - нам не нужно беспокоиться о том, есть ли у нее начало, середина и конец, а только о том, соответствует ли она своей истинной цели, то есть доставить удовольствие слушателям описанием определенных обстоятельств, которые могли бы произойти, но на самом деле не произошли".[78] Здесь единственное существенное различие между историей и поэзией заключается в том, что события, описанные в истории, когда-то происходили, в то время как события, описанные в стихах, на самом деле никогда не происходили, иначе этот вопрос не будет рассматриваться как поэзия. Фундаментальное требование Аристотеля о единстве басни считается несущественным и просто соблюдается для того, чтобы продемонстрировать изобретательность поэта. Это представление о поэтической изобретательности постоянно присутствует в комментариях Кастельветро. Таким образом, он объясняет утверждение Аристотеля о том, что поэзия более философична **Ошибка! Закладка не определена.** чем история — более философская, по словам Кастельветро, в том смысле, что требует больше размышлений, больше спекуляций в своей композиции — показывая, что изобретать вещи, которые могли бы произойти, более сложный и изобретательный труд, чем просто повторять то, что произошло на самом деле.[79]

III. Функция поэзии

Следует помнить, что, согласно Страбону, целью или функцией поэзии является доставляющее удовольствие наставление относительно характера, эмоций, действия. Это дает повод задуматься о том, какова функция поэтического искусства и, более того, каково его отношение к

морали. Отправной точкой всех дискуссий на эту тему в эпоху Возрождения был знаменитый стих Горация:

"Aut prodesse volunt aut delectare poetæ."[\[80\]](#)

Эта строка предполагает, что функция поэзии может заключаться в том, чтобы радовать, или наставлять, или и в том, и в другом вместе; и каждый из писателей эпохи Возрождения занимает ту или иную из этих трех позиций. Аристотель, как мы знаем, рассматривал поэзию как имитацию человеческой жизни с целью доставить определенное утонченное удовольствие читателю или слушательнице. "Цель изящных искусств - доставлять удовольствие (πρὸς ἡδονήν) или рациональное наслаждение (πρὸς διαίτησιν)".[\[81\]](#) Выше уже было сказано, что поэзия, поскольку она представляет собой имитацию человеческой жизни, и **Ошибка! Закладка не определена.**попыток, чтобы быть правдой, чтобы человеческая жизнь в ее идеальных аспектов, должно принципиально быть нравственным; но, чтобы дать нравственные или научные инструкции в коей конца или функции поэзии. Будет видно, что эпоха Возрождения находилась в более тесном согласии с Горацием, чем с Аристотелем, требуя по большей части как *полезного*, так и *изящного* в поэзии.

Для Даниэлло, одного из первых критиков столетия, функция поэта - учить и радовать. Как цель оратора - убеждать, а врача - лечить, так и цель поэта в равной степени - учить и восхищать; и если он не учит и не восхищает, его нельзя называть поэтом, точно так же, как тот, кто не убеждает, не может называться оратором, а тот, кто не лечит, - врачом.[\[82\]](#) Но помимо пользы и красоты, поэт должен нести с собой определенное убеждение, которое является одной из высших функций поэзии и которое состоит в том, чтобы трогать читателя или слушателя самими изображаемыми страстями; но поэт должен быть тронут первым, прежде чем он сможет тронуть других.[\[83\]](#) Здесь Даниэлло обновляет книгу Горация

"Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi,"—

этому чувству вторят такие разные поэты, как Воклен, Буало и Ламартин.

Фракасторо, однако, пытается провести более глубокий анализ надлежащей функции поэтического искусства. Какова цель поэта? Не просто дарить наслаждение полям, звездам, мужчинам и женщинам, **Ошибка! Закладка не определена.**объекты поэтического подражания сами делают это; и о поэзии, если бы она больше не делала этого, нельзя было бы сказать, что у нее есть какая-либо причина для существования. И не только для того, чтобы учить и восхищать, как говорит Гораций; ибо описания стран, народов и армий, научные отступления и исторические события, составляющие поучительную сторону поэзии, почерпнуты у космографов, ученых и историков, которые учат и восхищают не меньше, чем поэты. В чем же тогда заключается функция поэта? Она состоит, как уже указывалось, в том, чтобы описывать сущностную красоту вещей, стремиться к универсальному и идеальному и выполнять эту функцию со всевозможным сопровождением красивой речи, воздействуя таким образом на умы людей в направлении совершенства и красоты. Фрагменты аргументации Фракасторо упоминались ранее, и здесь будет достаточно изложить его собственное обобщение цели поэта, которая заключается в следующем: "Восхитительное и совершенное подражание в единстве максимумов и пульхерримы для рода dicendi simpliciter pulchrum ex

convenientibus".[84] Это сочетание горацианской и платоновской концепций поэтического искусства.

Другие критики придавали поэзии более практическую функцию. Джиральди Чинтио утверждает, что целью поэта является осуждение порока и восхваление добродетели, а Магги говорит, что поэты стремятся почти исключительно к тому, чтобы принести пользу уму. Поэтов, которые, напротив, занимаются непристойными вещами для развращения молодежи, можно сравнить с печально известными врачами, которые дают своим пациентам смертельный яд **Ошибка! Закладка не определена.** под видом полезного лекарства. Гораций и Аристотель, согласно Магги, едины в этом вопросе, поскольку в определении трагедии Аристотель приписывает ей явно полезную цель, и любое достижимое наслаждение следует рассматривать как результат этой моральной функции; ибо Магги и критики эпохи Возрождения в целом последовали бы за поэтом елизаветинской эпохи, который говорит о "наслаждении, плоде горячо любимой добродетели". Муцио в своем стихотворном *произведении поэтики* (1555) рассматривает цель поэзии как удовольствие и выгоду, а доставляющую удовольствие цель поэзии - как достижение разнообразия, поскольку величайшие поэмы охватывают все аспекты жизни и искусства.

Было замечено, что Варчи отождествлял поэзию с рациональной философией. Цель всех искусств и наук - сделать человеческую жизнь совершенной и счастливой; но они различаются по способам достижения этого результата. Философия достигает своей цели обучением; риторика - убеждением; история - повествованием; поэзия - имитацией или представлением. Следовательно, цель поэта - сделать человеческую душу совершенной и счастливой, и в его обязанности входит подражать, то есть изобретать и изображать то, что делает людей добродетельными и, следовательно, счастливыми. Поэзия достигает этой цели более совершенным образом, чем любое другое искусство или наука, потому что она делает это не посредством наставлений, а посредством примера. Существуют различные способы сделать людей добродетельными — обучая их тому, что такое порок и что такое добродетель, что является областью этики; фактически наказывая пороки и вознаграждая добродетели, что является областью закона; или на собственном примере, то есть с помощью **Ошибка! Закладка не определена.** изображение добродетельных людей, получающих соответствующее вознаграждение за свою добродетель, и порочных людей, получающих соответствующее наказание, что является областью поэзии. Этот последний метод наиболее эффективен, потому что он сопровождается наслаждением. Ибо люди либо не могут, либо не хотят утруждать себя изучением наук и добродетелей — более того, им даже не нравится, когда им говорят, что они должны или не должны делать; но в слушании или чтении поэтических примеров не только нет проблем, но есть величайшее наслаждение, и никто не может не быть тронут представлением персонажей, которые вознаграждаются или наказываются в соответствии с идеальной справедливостью.

Таким образом, для Варчи, как и для сэра Филипа Сидни позже, высокая важность поэзии заключается в том факте, что она учит морали лучше, чем любое другое искусство, и причина в том, что ее инструментом является не наставление, а пример, который является самым восхитительным и, следовательно, самым эффективным из всех средств. Следовательно, функция поэзии - нравственная, и она состоит в том, чтобы устранять пороки людей и побуждать их к добродетели. Эта двойная моральная цель поэзии — устранение пороков, которое является пассивным, и побуждение к добродетели, которое является активным, — превосходно

достигнута, например, Данте в его *Божественной комедии*; ибо в *Аду* злые люди так страшно наказываются, что мы решаем бежать от любой формы порока, а в *Парадизо* добродетельные люди так славно вознаграждаются, что мы решаем подражать каждому из их совершенств. Это выражение крайнего взгляда на поэтическую справедливость; и хотя это соответствует общему мнению эпохи Возрождения, это, конечно, совершенно не аристотелевское.

Точка зрения Скалигера согласуется с общей традицией Возрождения. Поэзия - это подражание, но подражание - это не конец поэзии. Подражание ради него самого, то есть искусство ради искусства, Скалигер не поощряет. Цель поэзии - восхитительно учить (*docere cum delectatione*); и, следовательно, не подражание, как говорит Аристотель, а восхитительное наставление является критерием поэзии.[85] Minturno (1559) добавляет третий элемент к элементу наставления и восторга.[86] Функция поэзии состоит не только в том, чтобы учить и восхищать, но и в том, чтобы двигать, то есть, помимо наставлений и восторга, поэт должен пробуждать определенные страсти в читателе или слушателе и побуждать разум к восхищению тем, что описывается.[87] Идеальный герой может быть представлен в стихотворении, но стихотворение бесполезно, если оно не вызывает у читателя восхищения изображенным героем. Соответственно, особая обязанность поэта - вызывать восхищение великими людьми; оратору, философу и историку необязательно это делать, но никто, кто не вызывает этого восхищения, не может по-настоящему называться поэтом.

Этот новый элемент восхищения является логическим следствием позиции эпохи Возрождения, согласно которой философия учит наставлениями, а поэзия - примером, и что в этом заключается ее высшая этическая эффективность. По выражению Сенеки, "длинный переход за основу, **Ошибка! Закладка не определена.** краткое изложение примера". Следовательно, если поэзия достигает своей цели посредством примера, то из этого следует, что для достижения этой цели поэт должен вызвать у читателя восхищение своим примером, иначе этическая цель поэзии не будет достигнута. Поэзия - это нечто большее, чем простое пассивное выражение истины в наиболее приятной форме; подобно ораторскому искусству, она становится активным призывом к добродетели, пытаясь вызвать в сознании читателя сильное желание быть похожим на героев, о которых он читает. Поэт не говорит, каких пороков следует избегать и каким добродетелям следует подражать, но предлагает читателю или слушателю наиболее совершенные типы различных добродетелей и пороков. Это, по выражению Сидни (фраза, по-видимому, заимствованная у Минтурно), "симулирование примечательных образов добродетелей, пороков или чего-то еще с тем восхитительным наставлением, которое должно быть подходящей описательной нотой, чтобы узнать поэта". Столетие спустя Драйден, по-видимому, настаивает на том же принципе восхищения, когда говорит, что работа поэта "воздействовать на душу, возбуждать страсти и, прежде всего, вызывать восхищение, которое составляет радость серьезных пьес".[88]

Но Минтурно заходит еще дальше. Если поэт по сути своей является учителем добродетели, то из этого следует, что он сам должен быть добродетельным человеком; и, указывая на это, Минтурно впервые в новейшее время дал полное выражение священной концепции служения поэта. Поскольку поэту не чужды ни одна форма знания, ни одно моральное совершенство, поэтому в основе своей он по-настоящему мудрый **Ошибка! Закладка не определена.** и хороший человек. Поэта, на самом деле, можно определить как хорошего человека, искусного в языке и имитации; он не только должен быть хорошим человеком, но и никто не будет хорошим поэтом, если он им не будет.[89] Это представление о нравственной природе поэта можно

проследить и впредь на протяжении всего нового времени. Это можно найти у Ронсара[90] и других французских и итальянских писателей; это особенно заметно в английской литературе, на чем настаивает Бен Джонсон,[91] Милтон,[92] Шефтсбери,[93] Кольридж,[94] и Шелли.[95] В этой идее восхваление философа Платоном, а также оратора Цицероном и Квинтилианом было в эпоху Возрождения перенесено на поэта;[96] но сама концепция восходит к отрывку из "Географии" Страбона, работы, хорошо известной ученым шестнадцатого века. Этот отрывок выглядит следующим образом:—

"Можем ли мы вообще представить, что гений, сила и превосходство настоящего поэта заключаются в чем-то ином, чем простое подражание жизни в формализованном дискурсе и цифрах? Но как он должен быть таким справедливым подражателем жизни, если он сам не знает ни ее меры, ни того, как руководить собой с помощью суждения и понимания? Ибо у нас, конечно, не такое представление о совершенстве поэта, как у обычного ремесленника, предметом искусства которого является бессмысленный камень или древесина, без жизни, достоинства или красоты; в то время как искусство поэта обращается главным образом к людям и манерам, его добродетели и превосходство как поэта естественным образом связаны с человеческим совершенством, а также с ценностью и достоинства человека, настолько, что это невозможно. невозможно, чтобы он был великим и достойным поэтом, если он в первую очередь не является достойным и хорошим человеком".[97]

Другой писатель шестнадцатого века, Бернардо Тассо, сообщает нам, что в своей поэме о *Амадиджи* он стремился скорее доставить удовольствие, чем поучать.[98] "Я потратил большую часть своих усилий, - говорит он, - на попытки понравиться, поскольку мне кажется, что это более необходимо, а также более труднодостижимо; ибо мы по опыту узнаем, что многие поэты могут наставлять нас и приносить нам большую пользу, но, безусловно, доставляют нам очень мало удовольствия". Это согласуется с тем, что сказал о стихах один из самых здравомыслящих английских критиков Джон Драйден (1668): "Я доволен, если они вызвали восторг, потому что восторг - главная, если не единственная цель поэзии; наставление может быть допущено, но во вторую очередь, потому что поэзия наставляет только тогда, когда доставляет удовольствие".[99]

Именно эту цель Кастельветро (1570) приписывает поэтическому искусству. Для Кастельветро, как, в меньшей степени, и для Робортелли, цель поэзии - наслаждение, и только наслаждение.[100] Такова, утверждает он, позиция Аристотеля, и если полезность поэзии вообще можно признать, то это всего лишь случайность, как в трагическом очищении от ужаса и сострадания.[101] Но он идет дальше, чем хотел бы пойти Аристотель; ибо поэзия, по словам Кастельветро, предназначена не просто нравиться, а нравиться населению, в факт для всех, даже для вульгарной толпы.[102] На этом он настаивает на протяжении всего своего комментария; действительно, как будет видно позже, именно на этой концепции в первую очередь основана его теория драмы. Но можно с уверенностью утверждать, что Аристотель охотно повторил бы вывод Шекспира, выраженный в *"Гамлете"*, о том, что порицание одного из благоразумных должно перевешивать целый театр других. В то же время концепция Кастельветро соответствует определенному современному представлению о значении поэтического искусства. Так, один современный писатель рассматривает литературу как направленную "на удовольствие как можно большего числа людей, а не на обучение и практические результаты", и как применяемую "к общим, а не специализированным знаниям".[103] Таким образом, в аргументации Кастельветро есть доля истины, заключающаяся

в том, что поэзия не обращается ни к каким специализированным знаниям, но что ее функция, как говорит Кольридж, доставлять определенное и немедленное удовольствие.

Торквато Тассо, как и следовало ожидать, рассматривает поэзию в более высоком идеальном смысле. Его концепцию функции поэтов и поэтического искусства можно объяснить следующим образом: Вселенная прекрасна сама по себе, потому что красота - это луч Божественного великолепия; и, следовательно, искусство должно стремиться приблизиться как можно ближе к природе, уловить и **Ошибка! Закладка не определена.** выразить эту естественную красоту мира.^[104] Однако настоящая красота называется так не из-за какой-либо полезности, которой она может обладать, а прежде всего прекрасна сама по себе; ибо прекрасное - это то, что нравится каждому, точно так же, как добро - это то, чего желает каждый.^[105] Следовательно, красота - это цветок добра (*quasi un fiore del buono*); это окружность круга, центром которого является добро, и, соответственно, поэзия, как выражение этой красоты, имитирует внешнее проявление жизни в ее общих аспектах. Следовательно, поэзия - это имитация человеческих поступков, созданная для руководства жизнью; и ее цель - наслаждение, *обычное дело*.^[106] По сути, искусство должно доставлять удовольствие либо потому, что наслаждение является его целью, либо потому, что наслаждение является необходимым средством достижения этической цели искусства.^[107] Так, например, героическая поэзия состоит из подражания и аллегии, функция первой заключается в том, чтобы вызывать восторг, а функция второй - давать наставления и руководство в жизни. Но поскольку трудные или неясные замыслы редко вызывают восторг, и поскольку поэт обращается не только к ученым, но и к народу, как это делает оратор, идея поэта должна быть если не популярной в обычном смысле этого слова, то, по крайней мере, понятной народу. Теперь люди не хотят изучать трудные проблемы; но поэзия, обращаясь к ним со стороны удовольствия, учит их, хотя они того или нет; и в этом заключается истинная эффективность поэзии, ибо это самый восхитительный и, следовательно, самый ценный из учителей.^[108]

Ошибка! Закладка не определена.

Итак, таковы различные концепции функции поэзии, которых придерживались критики эпохи Возрождения. В целом, можно сказать, что в основе своей концепция была этической, поскольку, за исключением такого революционера, как Кастельветро, большинство теоретиков ценили поэзию главным образом как эффективное руководство к жизни. Даже когда наслаждение признавалось конечной целью, это происходило просто из-за его полезности для достижения этической цели.

В заключение этой главы, возможно, было бы неплохо сказать несколько слов, и только несколько, о классификации поэтических форм. В эпоху Возрождения предпринимались многочисленные попытки разграничить эти формы, но в целом все они в корне эквивалентны концепции Минтурно, который признает три *жанра*: лирический, или мелический, драматический, или сценический, и эпический, или повествовательный. Эта классификация, по сути, является греческой, и она сохранилась до наших дней. Лирической поэзии это эссе почти не касается, поскольку в эпоху Возрождения не существовало систематической теории лирики. Те, кто вообще обсуждал его, уделяли большую часть своего внимания его формальной структуре, стилю и особенно тому тщеславию, которое в нем содержалось. Образцом всей лирической поэзии был Петрарка, и именно в соответствии с согласием или несогласием лирического поэта с методом Петрарки он считался успешным или неудачным. Критическая

поэма Муцио (1551) почти полностью посвящена лирическим стихам, и дискуссии на эту тему есть в работах Триссино, Эквиолы, Ручелли, **Ошибка! Закладка не определена.** Скалигер и Минтурно. Но реальный вопрос, обсуждаемый во всех этих дискуссиях, - это всего лишь вопрос внешней формы, и именно вопросу принципов, поскольку они касаются литературной критики, в первую очередь посвящено это эссе. Таким образом, теория драматической и эпической поэзии, будучи фундаментальной, получит почти исключительное внимание.

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[40] Робортелли, стр. 1 кв.

[41] Этим анализом Забареллы, *Opera Logica, De Natura Logicæ*, ii. 13-23, я обязан доброте профессора Батчера из Эдинбурга. Забарелла, вероятно, почерпнул свои знания о поэтике Аристотеля у Робортелли, у которого он изучал греческий. Ср. Бэйл, Под редакцией С. В. Забареллы.

[42] Магги, стр. 28 кв. Ср. Б. Тассо, *Письмо*, ii. 514; Скалигер, *Поэт.* i. 2; Кастельветро, *Поэтика*, стр. 7; Сальвиати, Cod. Мальябек. ii. ii. 11, т. 384 против; Б. Джонсон, *Timber*, стр. 74.

[43] Даниэлло, стр. 41 кв.

[44] Робортелли, стр. 86 кв.

[45] Робортелли, стр. 90 кв.

[46] Фракасторо, i. 340.

[47] Фракасторо, я. 357 кв.

[48] *Поэт.* vi. 2.

[49] Варчи, стр. 578.

[50] Например, Пикколомини, стр. 27 кв.

[51] Тирабоски, vii. 1331.

[52] Итог, стр. 61-69.

[53] *Поэт.* iii. 95.

[54] *Поэт.* i. 1.

[55] Другой критик того времени, Веттори, 1560, стр. 14, 93, нападает на поэтическую прозу на том основании, что в определении различных поэтических форм Аристотелем о стихе всегда говорится как о существенной части. Интересно отметить, что фраза "поэтическая проза" используется, возможно, впервые, в Minturno, *Arte Poetica*, 1564, стр. 3 и т.д.

[56] *Опера*, х. 254. Ср. Минтурно, *Поэтическое искусство*, стр. 33.

[57] *Поэт.* iii. 96.

- [58] Муцио, стр. 69.
- [59] Джиральди Чинтио, і. 61.
- [60] *Художественная поэзия*. ііі. 50. Ср. Гораций, *великий поэт*. 188.
- [61] *Зодиак*. *Vitæ*, і. 143.
- [62] Мясник, стр. 117, 118.
- [63] *Поэт*. і. 8.
- [64] Фракасторо, і. 335 кв.
- [65] Ср. Кастельветро, *Поэтика*, стр. 27 кв.
- [66] *Текст* і. 11.
- [67] Ср. А. Сеньи, 1581, глава і.
- [68] Варчи, стр. 227 кв.
- [69] Каприано, глава іі.
- [70] Лионарди, стр. 43 кв.
- [71] *Письмо*, іі. 525.
- [72] Скалигер, *поэт*. і. 2.
- [73] *Защита*, стр. 10, 11.
- [74] *Де Поэта*, стр. 53 кв.
- [75] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 23 кв.
- [76] *Там же*. стр. 190.
- [77] Ср. Т. Тассо, хі. 51.
- [78] *Поэтика*, стр. 158.
- [79] *Поэтика*, стр. 191.
- [80] *Ars Poet.* 333.
- [81] Мясник, стр. 185.
- [82] Даниэлло, стр. 25.
- [83] *Там же*. стр. 40.
- [84] Фракасторо, і. 363.
- [85] Скалигер, *поэт*. vi. ii. 2.
- [86] *Де Поэта*, стр. 102. Ср. Скалигер, *Поэт*. ііі. 96.

- [87] *Де Поэта*, стр. 11.
- [88] *Очерк драматической поэзии*, стр. 104.
- [89] *Де Поэта*, стр. 79.
- [90] *Œuvres*, vii. 318.
- [91] *Работы*, i. 333.
- [92] *Прозаические произведения*, iii. 118.
- [93] *Характеристики*, 1711, i. 207.
- [94] Х. К. Робинсон, *Дневник*, 29 мая 1812 г.: "Кольридж говорил о невозможности быть хорошим поэтом, не будучи хорошим человеком".
- [95] *Защита поэзии*, стр. 42.
- [96] Минтурно прямо говорит об этом, *De Poeta*, стр. 105.
- [97] *Geog.* i. ii. 5, цитируемый Шефтсбери.
- [98] *Письмо*, ii. 195.
- [99] *Очерк драматической поэзии*, стр. 104.
- [100] *Ср.* Пикколомини, стр. 369.
- [101] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 505. *Ср.* Твининг, ii. 449, 450.
- [102] *Поэтика*, стр. 29.
- [103] Поснетт, цитируется Куком, стр. 247.
- [104] *Опера*, viii. 26 кв.
- [105] *Там же.* ix. 123.
- [106] *Там же.* xii. 13.
- [107] *Там же.* xi. 50.
- [108] *Там же.* xii. 212.

ГЛАВА III

Ошибка! Закладка не определена.

ТЕОРИЯ ДРАМЫ

Определение трагедии Аристотелем лежит в основе ренессансной теории трагедии. Это определение таково: "Трагедия - это имитация серьезного, законченного и определенного

масштаба действия; на языке, украшенном всевозможными художественными украшениями, несколько видов которых встречаются в отдельных частях пьесы; в форме действия, а не повествования; посредством жалости и страха, осуществляющего надлежащий *катарсис* или очищение от этих эмоций".[109]

Если расширить это определение, то трагедия, как и все другие формы поэзии, представляет собой имитацию действия; но действие трагедии отличается от действия комедии тем, что оно серьезное. Действие является завершенным в той мере, в какой оно обладает совершенным единством; и по продолжительности оно должно быть надлежащего масштаба. Под приукрашенным языком Аристотель подразумевает язык, в который входят ритм, гармония и песня; и замечанием, что эти несколько видов можно найти в отдельных частях пьесы, он имеет в виду, что некоторые части трагедии передаются только с помощью стихов, в то время как другие получают помощь песни. Более того, трагедия отличается от эпической поэзии тем, что она представлена в форме действия, а не повествования. Последняя часть определения Аристотеля описывает особую функцию трагического представления.

I. Субъект трагедии

Трагедия - это имитация *серьезного* действия, то есть действия одновременно серьезного и великого, или, как переводили это слово в шестнадцатом веке, прославленного. Итак, что представляет собой серьезное действие, а какие действия не соответствуют благородному характеру трагедии? Даниэлло (1536) отличает трагедию от комедии тем, что поэты-комики "имеют дело с самыми знакомыми и домашними, чтобы не сказать низменными и подлыми действиями; поэты-трагики - со смертью верховных королей и руинами великих империй".[110] Какую бы из этих тем ни выбрал поэт, к ней следует относиться без примеси какой-либо другой формы; если он решает говорить о серьезных вещах, следует исключить простую красоту; если о темах красоты, он должен исключить все серьезные темы. Здесь, в самом начале драматической дискуссии, строгое разделение тем или *жанров* отстаивается в столь же формальной манере, как и всегда в период классицизма; и от этого никогда не отступал, по крайней мере теоретически, ни один из писателей шестнадцатого века. Более того, по словам Даниэлло, достойный характер трагедии требует, чтобы все неприличные, жестокие, невозможные или постыдные инциденты были исключены со сцены; в то время как даже комедия **Ошибка! Закладка не определена.** не должна пытаться представлять какой-либо похотливый акт.[111] Это был просто вывод из трагедии Сенеки и общей практики классиков.

В теории трагедии Даниэлло нет ни единого аристотелевского элемента, и примерно десятилетие спустя теория трагедии Аристотеля сыграла сколь-нибудь значительную роль в литературной критике шестнадцатого века. Однако в 1543 году *поэтика* уже стала частью университетского обучения, поскольку Джиральди Чинтио в своей "*Комедии сулле и трагедии сулле*", написанной в том же году, говорит, что сравнение какой-нибудь греческой трагедии, такой как "*Эдип*" Софокла, с трагедией Сенеки на ту же тему, используя "*Поэтику*" Аристотеля в качестве драматического учебника, было обычным академическим упражнением.[112] Джиральди отличает трагедию от комедии примерно по тем же основаниям, что и Даниэлло. "Трагедия и комедия, - говорит он, - сходятся в том, что обе они являются имитацией действия, но отличаются тем, что первая имитирует знаменитое и царственное, вторая - народное и цивилизованное. Поэтому Аристотель говорит, что комедия имитирует худшие поступки, но не потому, что они порочны и преступны, а потому, что с точки зрения благородства они хуже по

сравнению с королевскими поступками ". Позиция Джиральди проясняется его дальнейшим заявлением о том, что действия трагедии называются прославленными не потому, что они добродетельны или порочны, а просто потому, что это действия людей самого высокого ранга.[113]

Эта концепция серьезного действия трагедии, которая делает ее достоинство результатом ранга тех, кто является ее действующими лицами, и, таким образом, рассматривает ранг как реальный отличительный знак между комедией и трагедией, была распространена не только в эпоху Возрождения, но даже на протяжении всего периода классицизма и оказала необычайное влияние на современную драму, особенно во Франции. Так, Дасье (1692) говорит, что необязательно, чтобы действие было выдающимся и важным само по себе: "Напротив, оно может быть очень обычным; но это должно быть таковым в зависимости от качества действующих лиц.... Величие этих выдающихся людей делает акцию грандиозной, а их репутация делает ее правдоподобной и возможной".[114]

Опять же, Робортели (1548) утверждает, что трагедия имеет дело только с людьми высшего сорта (*престантиорами*), потому что падение людей такого ранга в нищету и позор вызывает большее сочувствие (что, как будет видно, является одной из функций трагедии), чем падение людей просто обычного ранга. Другой комментатор "*Поэтики*", Магги (1550), дает несколько иное объяснение значения слов Аристотеля. Магги утверждает, что Аристотель,[115] говоря, что комедия имеет дело с худшими, а трагедия - с лучшими людьми, означает различать тех, чей ранг ниже или выше, чем у обычных людей; комедия имеет дело с рабами, торговцами, служанками, шутами и другими низшими людьми, трагедия с королями и героями.[116] Это объяснение защищается на основаниях, аналогичных **Ошибка! Закладка не определена.** приведенным Робортели, то есть переход от счастья к неудаче больше и заметнее у величайших людей.[117]

Нет необходимости говорить, что эта концепция ранга персонажей как отличительного признака трагедии от комедии совершенно неаристотелевская. "Аристотель, несомненно, считал, - говорит профессор Батчер, - что действующие лица трагедии должны быть знаменитыми по рождению и положению. Узкая и тривиальная жизнь малоизвестных личностей не может дать простора для великого и значимого действия, имеющего трагические последствия. Но нигде он не делает внешний ранг отличительной чертой трагического представления в противоположность комическому. Моральное благородство - вот чего он требует; и это — на французской сцене или, по крайней мере, у французских критиков — трансформируется в напускное достоинство, в придворный этикет и приличия, которые казались подобающими высокому званию. Этот пример - один из многих, когда литературные критики полностью опровергли учение Аристотеля".[118] Таким образом, это различие, хотя и распространенное до конца восемнадцатого века, не встречается у Аристотеля; но факт в том, что подобное различие можно проследить на протяжении всего средневековья, всей классической античности, вплоть почти до времен самого Аристотеля.

Грамматик Диомед сохранил определение трагедии, сформулированное Теофрастом, преемником Аристотеля на посту главы перипатетической школы. Согласно этому определению, трагедия - это **Ошибка! Закладка не определена.** "изменение судьбы героя".[119] Греческое определение комедии, сохраненное Диомедом и приписываемое также Теофрасту,[120] говорит о комедии как о том, что речь идет о частной и гражданской судьбе без

элемента опасности. Похоже, это было общепринятое римское представление о комедии. В трактате Евантия-Доната говорится, что комедия имеет дело с обычными судьбами людей, начинается бурно, но заканчивается спокойно и счастливо; в трагедии, с другой стороны, участвуют только могущественные персонажи, а заканчивается она ужасно; ее сюжет часто исторический, в то время как сюжет комедии всегда придуман поэтом.^[121] Третья книга *"Грамматики"* Диомеда, основанная на трактате Светония *"О поэтах"* (написанном во втором веке нашей эры), отличает трагедию от комедии тем, что в трагедии представлены только герои, великие лидеры и короли, в то время как в комедии персонажи - скромные и частные лица; в первой в последнем преобладают стенания, изгнания, кровопролитие, любовные похождения и обольщения.^[122] Исидор Севильский в седьмом веке говорит почти то же самое: "Поэты-комики описывают поступки частных людей, в то время как поэты-трагики - общественные дела и истории королей; трагические темы основаны на печальных делах, комические - на радостных".^[123] В другом месте он говорит о трагедии как о древних деяниях и злодеяниях печально известных королей, а о комедии как о действиях частных лиц мужчинами, а также с растлением дев и любовными похождениями шлюх.^[124] В *Католиконе* Иоганна Януэнсиса де Бальбиса (1286) трагедия и комедия различаются по сходным признакам: в трагедии речь идет только о королях и принцах, в комедии - о частных лицах; стиль первых возвышенный, стиль вторых скромный; комедия начинается печально и заканчивается радостно, трагедия начинается радостно, а заканчивается плачевно и ужасно.^[125] Для Данте любое стихотворение, написанное в возвышенном стиле, начинающееся счастливо и заканчивающееся страданием и ужасом, является трагедией; его собственное великое видение, написанное на народном языке, начинающееся в аду и славно заканчивающееся в раю, он называет комедией.^[126]

Таким образом, представляется, что в постклассический период и на протяжении всего средневековья комедия и трагедия различались по одному или всем из следующих признаков:-

- i. Действующие лица трагедии - короли, принцы или великие вожди; персонажи комедии - скромные личности и частные граждане.
- ii. Трагедия имеет дело с великими и ужасными действиями; комедия - с привычными и домашними действиями.
- iii. Трагедия начинается счастливо, а заканчивается ужасно; комедия начинается довольно бурно, а заканчивается радостно.

Ошибка! Закладка не определена.

- iv. Стиль и дикция трагедии возвышенны, в то время как комедийные манеры скромны и разговорны.
- v. Сюжеты трагедий, как правило, исторические; сюжеты комедий всегда придуманы поэтом.
- vi. Комедия в основном посвящена любви и соблазнению; трагедия - изгнанию и кровопролитию.

Таким образом, это была традиция, сформировавшая неаристотелевскую концепцию различий между комедией и трагедией, которая сохранялась на протяжении всего Ренессанса и даже после него. Джиральди Чинтио следовал большинству этих традиционных различий, но он

находится в более тесном согласии с Аристотелем[127], когда он утверждает, что как трагический, так и комический сюжет может быть чисто воображаемым и придуманным поэтом.[128] Он объясняет традиционную концепцию о том, что трагическая басня должна быть исторической, на том основании, что, поскольку трагедия повествует о деяниях королей и выдающихся людей, маловероятно, что замечательные поступки таких великих личностей должны остаться незамеченными в истории, тогда как частные события, описанные в комедии, вряд ли могут быть известны всем. Джиральди, однако, утверждает, что не имеет значения, выдумывает ли трагический поэт свою историю или нет, главное, чтобы она следовала закону вероятности. Поэт должен выбрать действие, которое является вероятным и достойным, которое не нуждается во вмешательстве бога в раскрытие сюжета, которое не занимает намного больше одного дня и которое может быть представлено на сцене за три или **Ошибка! Закладка не определена.**четыре часа.[129] Что касается развязки трагедии, то она может быть счастливой или несчастной, но в любом случае она должна вызывать жалость и ужас; а что касается классического представления о том, что на сцене не должно быть представлено смертей, Джиральди заявляет, что могут быть представлены те, которые не являются чрезмерно болезненными, поскольку они представлены не ради сочувствия, а ради справедливости. Аргумент здесь сосредоточен на фразе Аристотеля ἐν τῷ φανερόν ὁρίσασθαι,[130] но обычная практика классицизма была основана на прямом запрете Горация:—

"Ne pueros coram populo Medea trucidet." [131]

Джиральди считает универсальным правилом драмы то, что на сцене не должно быть представлено ничего такого, чего нельзя было бы пристойно сделать в собственном доме.[132]

Отношение Скалигера к драматическим формам особенно интересно из-за его большого влияния на неоклассическую драму. Он определяет трагедию как имитацию выдающегося события, закончившегося несчастливо, написанную серьезным и веским стилем и в стихах.[133] Здесь он отбросил или, по крайней мере, пренебрег аристотелевским определением трагедии в пользу традиционной концепции, дошедшей до нас из средневековья. Настоящая трагедия, согласно Скалигеру, совершенно серьезна; и хотя в античной трагедии есть несколько счастливых концовок, несчастливый конец больше всего соответствует **Ошибка! Закладка не определена.**духу самой трагедии. *Смерть в изгнании*— вот подходящее сопровождение трагической катастрофы.[134] Действие начинается спокойно, но заканчивается ужасно; персонажи - короли и принцы из городов, замков и лагерей; язык серьезен, отточен и полностью противоположен разговорной речи; ситуация тревожная, со всеми ужасами, угрозами, изгнаниями и смертями. Взяв за образец Сенеку, которого он ценит выше всех греков по величию,[135] он приводит в качестве типичных тем трагедии "повеления королей, резню, отчаяние, казни, изгнание, потерю родителей, отцеубийства, кровосмешения, пожары, битвы, потерю зрения, слезы, вопли, причитания, похороны, эпитафии и похоронные песни".[136] Трагедия дополнительно отличается от комедии на том основании, что последняя черпает свои аргументы и своих главных героев из истории, изобретая лишь второстепенных персонажей; в то время как комедия изобретает свои аргументы и всех своих персонажей и дает им собственные имена. Скалигер различает людей для целей драматической поэзии в соответствии с характером и рангом;[137] но, похоже, он считал только ранг отличительным

признаком трагедии от комедии. Таким образом, трагедия отличается от комедии тремя вещами: рангом персонажей, качеством действий и их разными концовками; и, как следствие этих различий, также стилем.

Определение трагедии, данное Минтурно в его трактате *О поэте* (1559), является всего лишь парафразой **Ошибка! Закладка не определена.** Аристотеля. Он понимает трагедию как описание случая героической смерти в Сибири странной судьбы фабера, и, таким образом, она служит предостережением людям от гордыни рангом, наглости, алчности, похоти и подобных страстей.^[138] Он серьезен и прославлен, потому что в нем прославлены персонажи; и не следует вводить никаких разнообразных лиц или событий, которые не соответствуют катастрофическому финалу. Язык во всем должен быть серьезным; и Минтурно выразил свое порицание в таких вопросах фразой "*поэма любовной проповеди effœminat*",^[139] порицание, которое, несомненно, применимо к значительной части классической французской трагедии.

В книге Кастельветро (1570) мы находим гораздо более полную теорию драмы, чем это было предпринято кем-либо из его предшественников. Его работа ни в коем случае не является образцом того, каким должен быть комментарий к поэтике Аристотеля. В следующем столетии Дасье, чье подчинение Аристотелю было даже большим, чем у любого итальянца, обвиняет Кастельветро в отсутствии всех качеств, необходимых хорошему интерпретатору Аристотеля. "Он ничего не знал, - говорит Дасье, - о театре, или о характере, или о страстях; он не понимал ни причин, ни метода Аристотеля; и он стремился скорее противоречить Аристотелю, чем объяснять его".^[140] Дело в том, что Кастельветро, несмотря на значительное преклонение перед авторитетом Аристотеля, часто демонстрирует замечательную **Ошибка! Закладка не определена.** независимость мышления; и пока что в своем комментарии он не ограничился простым объяснением деталей поэтики, он попытался вывести из этого более или менее полную теорию поэтического искусства. Соответственно, хотя и отклоняясь от многих деталей, а еще больше от духа Поэтики, он, так сказать, создал свою собственную драматическую систему, основанную на определенных модификациях и неправильных представлениях об аристотелевских канонах. Фундаментальная идея этой системы вполне современна; и она особенно интересна, поскольку указывает на то, что к этому времени драма стала чем-то большим, чем просто академическим упражнением, и фактически считалась предназначенной в первую очередь для представления на сцене. Кастельветро исследует физические условия сценического представления и на этом основывает требования драматической литературы. Тот факт, что драма предназначена для сцены, что она должна разыгрываться, лежит в основе его теории трагедии, и именно этому понятию, как будет видно позже, мы должны приписать происхождение единства времени и места.

Но метод Кастельветро несет в себе свое доведение до абсурда. Ибо, в конце концов, сценическое представление, хотя и необходимо для создания драматической литературы, никогда не может ограничить поэтическую силу или установить ее условия. Условия сценического представления меняются и должны меняться вместе с меняющимися условиями драматической литературы и изобретательскими способностями поэтов, ибо подлинно великое искусство создает или, по крайней мере, фиксирует свои собственные условия. Кроме того, именно то, что является постоянным и **Ошибка! Закладка не определена.** универсальна, волнует художника — как драматурга, так и остальных; и именно поэтический, а не драматургический элемент постоянен и универсален. "Мы можем быть уверены, - говорит Аристотель, - что сила трагедии ощущается даже вне представления и действующих лиц";^[141]

и снова: "Сюжет [трагедии] должен быть построен так, чтобы даже без помощи глаза любой, кому расскажут о происшествиях, содрогнулся от ужаса и жалости при таком повороте событий".[142]

Но каковы, по мнению Кастельветро, условия сценического представления? Театр — это общественное место, в котором пьеса представляется перед разношерстной толпой, - *la moltitudine rozza*, — на ограниченной платформе или подмостках, в течение ограниченного промежутка времени. Этой идее подчинена вся драматургическая система Кастельветро. Во-первых, поскольку публика может быть многочисленной, театр должен быть большим, и все же зрители должны иметь возможность слышать пьесу; соответственно, добавляются стихи не только для приятного сопровождения, но и для того, чтобы актеры могли повышать голос без неудобств и без потери достоинства.[143] Во-вторых, публика - это не избранное собрание избранных духом, а пестрая толпа людей, привлеченных в театр с целью удовольствия или рекреации; соответственно, драматург должен избегать заумных тем и фактически всех технических дискуссий, которые, таким образом, ограничены, как мы бы сказали сегодня, элементарной **Ошибка! Закладка не определена.** страсти и интересы человека.[144] В-третьих, от актеров требуется передвигаться по приподнятой и узкой платформе; и это причина, по которой смерть или акты насилия, а также многие другие вещи, которые нельзя разыгрывать на такой платформе с удобством и достоинством, не должны быть представлены в драме.[145] Более того, как будет видно позже, именно на этой концепции ограниченной платформы и физических потребностей аудитории и актеров Кастельветро основывает свою теорию единства времени и места.

Различая различные *жанры*, Кастельветро открыто расходится с Аристотелем. В "*Поэтике*" Аристотель различает людей в зависимости от того, насколько они лучше нас, или хуже, или такие же, как мы; и из этого различия вытекают различные виды поэзии: трагическая, комическая и эпическая. Кастельветро считает такой способ различения не только неверным, но даже несовместимым с тем, что Аристотель позже говорит о трагедии. Согласно Кастельветро, добро и зло следует принимать во внимание не для того, чтобы отличать одну форму поэзии от другой, а просто в частном случае трагедии, поскольку умеренная добродетель, как говорит Аристотель, лучше всего способна вызывать ужас и жалость. Поэзия, как действительно признает сам Аристотель, - это подражание не характеру, не добру и злу, а действиям людей; и различные виды поэзии различаются не по добру и злу или характеру людей, выбранных для подражания, но только по их рангу или положению. Великая и всепроникающая **Ошибка! Закладка не определена.** разница между членами королевской семьи и частными лицами заключается в том, что отличает трагедию и эпическую поэзию, с одной стороны, от комедии и подобных форм поэзии, с другой. Таким образом, именно ранг, а не интеллект, характер, поступки, — ибо они различаются у людей в зависимости от их положения, — отличает одну поэтическую форму от другой; и отличительным признаком ранга на сцене и в литературе в целом является поведение персонажей, особ королевской крови, ведущих себя пристойно, и более низких личностей, ведущих себя неприлично.[146] Кастельветро избежал здесь одной ловушки только для того, чтобы попасть в другую; ибо, хотя доброту и зло нельзя, ни с какой эстетической точки зрения, отличить персонажей трагедии от персонажей комедии, — оставляя здесь без рассмотрения вопрос о том, было ли это действительным мнением Аристотеля, — не менее неправильно делать простой внешний ранг или состояние отличительной чертой. Независимо от того, рассматриваться ли это как

интерпретация Аристотеля или как поэтическая теория сама по себе, утверждение Кастельветро в любом случае одинаково несостоятельно.

II. Функция трагедии

Ни один отрывок из *поэтики* Аристотеля не подвергался большому обсуждению, и, конечно, ни один отрывок не был понят более превратно, чем тот, в котором в конце своего определения трагедии он заявляет, что ее особая функция заключается в том, чтобы посредством жалости и страха осуществлять надлежащее очищение **Ошибка! Залкада не определена.**(κάθαρσις) этих эмоций. Более вероятным из объяснений этого отрывка, как говорит Твининг, является[147], которую можно свести к двум. Первый из них придает *катарсису* Аристотеля этический смысл, приписывая действие трагедии ее моральному уроку и примеру. Эта интерпретация была многовековой литературной традицией, и ее можно найти у таких разных писателей, как Корнель и Лессинг, Расин и Драйден, Дасье и Рапен. Согласно второй интерпретации, очищение от эмоций, вызванных трагедией, - это эмоциональное облегчение, получаемое от возбуждения этих эмоций. Платон настаивал на том, что драма возбуждает страсти, такие как жалость и страх, которые унижают дух людей; Аристотель в этом отрывке отвечает, что само возвышение этих эмоций дает им приятный выход, и помимо этого происходит очищение эмоций, вызванных таким облегчением. То есть эмоции проясняются и очищаются, когда их пропускают через посредство искусства и, как указывает профессор Бутчер, облагораживают объектами, достойными идеальной эмоции.[148] Это объяснение не дает *катарсису* прямой моральной цели или влияния, поскольку трагедия воздействует на чувства, а не на волю. Хотя этическая концепция, конечно, преобладает в итальянской критике, как и во всей Европе вплоть до самого конца восемнадцатого века, ряд критиков эпохи Возрождения, среди них Минтурно и Сперони, даже если им и не удалось развить дальнейшее эстетическое значение определения Аристотеля, по крайней мере, поняли, что Аристотель приписывал **Ошибка! Залкада не определена.** трагедии эмоциональную, а не этическую цель. Нет необходимости подробно излагать мнения различных итальянских критиков по этому вопросу; но важно сослаться на интерпретации более важных авторов, поскольку в противном случае невозможно было бы понять ренессансную концепцию функции драмы.

Джиральди Чинтио указывает, что цель комедии и трагедии идентична, а именно: вести к добродетели; но они достигают этого результата разными путями; ибо комедия достигает своей цели посредством удовольствия и комических шуток, в то время как трагедия, независимо от того, заканчивается она счастливо или несчастливо, очищает разум от порока посредством страдания и ужаса и таким образом достигает своей моральной цели.[149] В другом месте,[150] он утверждает, что трагический поэт осуждает порочные поступки и, сочетая их с ужасным и жалким, заставляет нас бояться и ненавидеть их. Другими словами, плохие люди оказываются в таком жалком и ужасном положении, что мы боимся подражать их порокам; и это не очищение от жалости и страха, как говорит Аристотель, но искоренение всех пороков и порочных желаний, которое осуществляется посредством трагического *катарсиса*. Триссино в пятом разделе своей *Поэтики* (1563) цитирует определение трагедии Аристотелем, но не делает попыток разъяснить доктрину *катарсиса*. Его концепция функции драмы во многом такая же, как у Джиральди. Задача трагического поэта - посредством подражания восхвалять хорошее и восхищаться им, в то время как задача комического поэта - высмеивать и поносить плохое; ибо трагедия, **Ошибка! Залкада не определена.** как говорит Аристотель, имеет дело с лучшими поступками, а комедия - с худшими.[151]

Робортелли (1548), однако, приписывает трагедии более эстетическую функцию. Изображая печальные и жестокие поступки, трагедия вызывает ужас и сострадание в сознании зрителя. Упражнение в ужасе и сострадании очищает разум от самих этих страстей; ибо зритель, видя, как совершаются действия, очень похожие на реальные факты жизни, привыкает к печали и состраданию, и эти эмоции постепенно ослабевают.^[152] Более того, видя страдания других, люди меньше печалются о своих собственных, признавая такие вещи общими для человеческой природы. Концепция Робортелли о функции трагедии, следовательно, не является этической; эффект трагедии понимается прежде всего как уменьшение жалости и страха в нашем сознании путем приучения нас к созерцанию поступков, вызывающих эти эмоции. Аналогичную интерпретацию *катарсиса* дают Веттори (1560) и Кастельветро (1570).^[153] Последний сравнивает процесс очищения с эмоциями, которые вызывает эпидемия. Сначала зараженное население обезумело от возбуждения, но постепенно привыкает к виду болезни, и эмоции людей, таким образом, смягчаются.

Несколько иная концепция *катарсиса* принадлежит Магги. Согласно ему, мы должны понимать **Ошибка! Закладка не определена.** под очищением понимается освобождение через жалость и страх перед страстями, подобными этим, но не жалость и страх сами по себе; ибо Магги не может понять, как трагедия, вызывающая жалость и страх у слушателя, должна в то же время устранять эти возмущения.^[154] Более того, жалость и страх являются полезными эмоциями, в то время как такие страсти, как алчность, похоть, гнев, безусловно, таковыми не являются. В другом месте Магги, опираясь на цитаты из Платона, Аристотеля и Александра Афродизийского, объясняет удовольствие, которое мы получаем от трагедии, указывая, что мы чувствуем печаль из-за человеческого сердца внутри нас, которое выходит из себя при виде страдания; в то время как мы испытываем удовольствие, потому что испытывать жалость - это по-человечески и естественно. Таким образом, удовольствие и боль в основе своей одно и то же.^[155] Варчи^[156] солидарен с Магги в интерпретации *катарсиса* как очищения не от жалости и страха как таковых, а от эмоций похож на них.

Для Скалигера (1561) цель трагедии, как и любой поэзии, чисто этическая. Недостаточно вызывать у зрителей восхищение и смятение, как это делает Эсхил, по мнению некоторых критиков; функция поэта также состоит в том, чтобы учить, волновать и восхищать. Поэт учит характеру через поступки, чтобы мы принимали хорошее и подражали ему, а также воздерживались от плохого. Радостных людей превращается в трагедию, а печаль хороших людей - в радость.^[157] Скалигер придерживается здесь крайнего взгляда на поэтическую справедливость, который, как мы обнаружили, выражен у столь многих писателей эпохи Возрождения. В прошлом столетии доктор Джонсон, порицая Шекспира за трагическую судьбу, уготованную Корделии и другим безупречным персонажам, показал себя наследником этой ренессансной традиции, точно так же, как, как мы увидим, Лессинг был в других вопросах. Для Скалигера моральная цель драмы достигается как косвенно, за счет изображения зла, в конечном счете наказанного, и добродетели, в конечном счете вознагражденной, так и более непосредственно, за счет провозглашения моральных заповедей на протяжении всей пьесы. С появлением сенеканской модели такие предписания (*сентенции*) стали самым реквизитом трагедии, — *sunt enim quasi columnæ aut pilæ quædam universæ fabricæ illius*, - и такими они остались в современной классической трагедии. Минтурно указывает, что эти *сентенции* следует чаще всего использовать в трагедии и реже всего в эпической поэзии.^[158]

Минтурно также следует за Скалигером в понимании того, что цель трагедии - учить, радовать и трогать. Она учит, показывая нам пример жизни и нравов выдающихся людей, которые по причине человеческой ошибки впали в крайнее несчастье. Он восхищает нас красотой своих стихов, своей дикцией, своей песней и тому подобным. Наконец, он заставляет нас удивляться, пугая нас и возбуждая нашу жалость, таким образом очищая наш разум от подобных вещей. Минтурно **Ошибка! Закладка не определена.** с методом врача: "Как врач искореняет с помощью ядовитых лекарств сильнейший яд болезни, поражающий тело, так трагедия очищает разум от его безудержных волнений силой этих эмоций, прекрасно выраженных в стихах".^[159]

Согласно этой интерпретации *катарсиса*, трагедия — это способ гомеопатического лечения, осуществляющий излечение одной эмоции посредством аналогичной; и мы находим, что Мильтон в предисловии к "*Самсону агонисту*" объясняет *катарсис* во многом таким же образом:

"Трагедия в том виде, в каком она сочинялась в древности, всегда считалась самой серьезной, нравственной и наиболее прибыльной из всех других поэм; поэтому Аристотель сказал, что она обладает силой, вызывая жалость и страх, или ужас, очищать разум от тех и подобных им страстей; то есть умерять и уменьшать их до нужной степени с помощью своего рода восторга, возбуждаемого чтением или созерцанием хорошоимитируемых этих страстей. Природа также не испытывает недостатка в своих собственных эффектах, подтверждающих его утверждение; точно так же в медицине средства меланхолического оттенка и качества используются против меланхолии, кислое против кислого, соль для устранения соленого вкуса".

Этот отрывок был расценен Твинингом, Бернейсом и другими современными учеными как замечательное свидетельство учености и критического понимания Мильтона;^[160] но, в конце концов, вряд ли нужно говорить, что он просто следовал интерпретации итальянских комментаторов *поэтики*. Их труды он изучил и знал досконально, впитал все критические идеи итальянского Возрождения, и в самом предисловии, которое мы только что процитировали, **Ошибка! Закладка не определена.** наполненный идеями, которые можно проследить до итальянских источников, он признает, что следует за "древними и итальянцами", как за людьми большого "авторитета и славы". Как и Мильтон, Минтурно рассматривал трагедию как имеющую этическую цель; но и Мильтон, и Минтурно ясно понимали, что под *катарсисом* Аристотель имел в виду не моральный, а эмоциональный эффект.

Одно из наиболее интересных обсуждений значения *катарсиса* можно найти в письме Спероне Сперони^[161], написанном в 1565 году. Его объяснение самого отрывка совершенно невозможно, хотя бы по филологическим соображениям; но его аргументация очень интересна и очень современна. Он указывает, что жалость и страх могут быть истолкованы как удерживающие дух людей в рабстве, и, следовательно, правильно, что мы должны очиститься от этих эмоций. Но он настаивает на том, что Аристотель не может ссылаться на полное искоренение жалости и страха — концепция скорее стоическая, чем перипатетическая, поскольку Аристотель не требует от нас освобождаться от эмоций, но регулировать их, поскольку сами по себе они неплохие.

III. Персонажи трагедии

Концепция Аристотеля об идеальном трагическом герое основана на предположении, что функция трагедии состоит в том, чтобы произвести *катарсис*, или очищение от жалости и

страха, — "жалость, испытываемую к человеку, который, если и не совсем невинен, сталкивается со страданием". **Ошибка! Закладка не определена.** по заслугам; страх пробуждается, когда страдалец - человек, схожий по натуре с нами".[162] Из этого следует, что если трагедия представляет собой падение абсолютно хорошего человека от процветания к несчастью, то ни жалости, ни страха это не вызывает, а результат просто шокирует и отталкивает нас. Если представить совершенно плохого человека, переходящего от нищеты к процветанию, мы не только не испытываем ни жалости, ни страха, но даже чувство справедливости остается неудовлетворенным. Если, напротив, такой совершенно плохой человек попадает из благополучия в беду и огорчение, нравственное чувство действительно удовлетворено, но без трагических эмоций жалости и страха. Следовательно, идеальный герой морально находится между двумя крайностями, ни в высшей степени хороший, ни в высшей степени плохой, хотя и склоняется на сторону добродетели; и несчастье, которое на него обрушивается, является результатом какого-то большого изъяна характера или фатальной ошибки в поведении.[163]

Эта концепция трагического героя была предметом значительных дискуссий в эпоху Возрождения; фактически, первый пример в итальянской критике применения идей Аристотеля к теории трагедии, возможно, следует найти в упоминании Даниэлло (1536) о судьбе трагического героя. Даниэлло, однако, понял смысл Аристотеля очень неполно, поскольку он указывает, что трагедия, чтобы наиболее точно имитировать несчастное и ужасное, не должна представлять справедливых и добродетельных людей, впавших в порок и несправедливость из-за превратностей судьбы, ибо это более порочно, чем несчастно **Ошибка! Закладка не определена.** и ужасный, и, напротив, злые люди не должны представляться преображенными процветанием в хороших и справедливых мужчины.[164] Здесь Даниэлло понимает трагедию как переход человека от порока к добродетели или от добродетели к пороку посредством процветания или несчастья. Это любопытное неправильное представление о значении слов Аристотеля. Аристотель ссылается не на этический эффект трагедии, а на воздействие эмоций жалости и ужаса на разум зрителя, хотя, конечно, он не хочет, чтобы катастрофа потрясла моральное чувство или чувство справедливости.

Джиральди Чинтио, спустя несколько лет после Даниэлло, более точно следует Аристотелю в концепции трагического героя; более того, он утверждает, что трагедия может закончиться счастливо или несчастливо до тех пор, пока она внушает жалость и ужас. Итак, Аристотель прямо заявил о своем неодобрении счастливого окончания трагедии, поскольку, говоря о трагедиях с двойной нитью и двойной катастрофой, то есть о трагедиях, в которых хорошие в конечном итоге вознаграждаются, а плохие наказываются, он показывает, что такой вывод решительно противоречит общему трагическому эффекту.[165] Следовательно, скалигеровская концепция моральной функции трагического поэта как поощрения добродетели и наказания порока несовместима с аристотелевской концепцией; поскольку Скалигер настаивает на том, что каждая трагедия должна заканчиваться несчастливо, из этого следует, что выживать должны только хорошие и страдать только плохие. Другой критик того времени, Каприано (1555), указывает, что фатальный финал трагедии происходит из-за неспособности некоторых выдающихся людей вести себя благоразумно; и это больше соответствует истинному смыслу Аристотеля.[166]

Было замечено, что Аристотель считал совершенно хорошего человека неподходящим для роли идеального героя трагедии. Минтурно, однако, утверждает, что трагедия серьезна и

прославлена, потому что ее персонажи прославлены, и что поэтому он не видит причин, вопреки Аристотелю, почему жизни совершенных людей или христианских святых не должны быть представлены на сцене, и почему даже жизнь Христа не была бы подходящим предметом для трагедии.[167] Это, действительно, мнение Корнеля, и в *исследовании* его *Полиевкта* он цитирует Минтурно в оправдание своего собственного дела. Что касается других персонажей трагедии, Минтурно проводит любопытное различие между персонажами, подходящими для трагедии, и персонажами, подходящими для комедии.[168] Во-первых, он указывает, что в комедии не должны появляться молодые девушки, за исключением рабынь, по той причине, что женщины из народа не появляются на публике до замужества и были бы запятнаны обществом низких персонажей комедии, тогда как героини трагедии - принцессы, привыкшие встречаться и беседовать со знатью с детства. Во-вторых, замужние женщины всегда представлены в комедии верными, в трагедии - неверными своим мужьям, по той причине, что комедия завершается дружбой **Ошибка! Закладка не определена.**и спокойствие, и неверные отношения никогда не могут закончиться счастливо, в то время как любовь, изображенная в трагедии, приводит к трагическому крушению великих домов. В-третьих, в комедии старики часто изображаются влюбленными, но никогда в трагедии, поскольку влюбленный старик вызывает смех, на создание которого направлена комедия, но который совершенно не соответствовал бы серьезности, требуемой в трагедии. Эти различия, конечно, вытекают из практики латинской драмы — трагедий Сенеки, с одной стороны, и комедий Плавта и Теренция, с другой.

В определенном отрывке из "*Поэтики*" Аристотеля есть формулировка требований к изображению персонажей в драме.[169] В этом отрывке Аристотель говорит, что персонажи должны быть хорошими; что они должны быть нарисованы пристойно, то есть в соответствии с типом, к которому они принадлежат; что они должны быть правдивы жизни, что-то совершенно отличное либо от доброты, либо от пристойности; и что персонажи должны быть самосогласованными. Этот отрывок породил любопытную концепцию характера в эпоху Возрождения и на протяжении всего периода классицизма. В соответствии с этой концепцией *приличия* настаивалось на том, что каждый старик должен обладать такими-то характеристиками, каждый молодой человек - определенными другими, и так далее для солдата, купца, флорентийца или парижанина и тому подобного. Этот фиксированный и формальный способ рассмотрения персонажей был связан с различием ранга как фундаментального различия между персонажами **Ошибка! Закладка не определена.**трагедии и комедии, и на самом деле он был основан на отрывке из "*Поэтического искусства*" Горация, —

"Этатистский язык не соответствует тибетским нравам",[170]

и о риторических описаниях различных характеристик людей во второй книге "*Риторики*."

Объяснение ренессансной концепции *приличия* может начинаться с любой из двух точек зрения. Прежде всего, следует отметить, что Гораций, а вслед за ним критики эпохи Возрождения, приступили к переносу в область поэзии предварительных различий характеров, сформулированных Аристотелем в "*Риторике*", просто в целях риторического изложения. Следует повторить, что эти различия были риторическими, а не эстетическими, и поэтому Аристотель в "*Поэтике*" на них не ссылается. Результат попытки перенести их в область поэзии привел к затвердеванию и кристаллизации характера в классической драме. Но эстетическое

заблуждение, вытекающее из такой попытки, слишком очевидно. В такой системе поэзия считается подотчетной не идеальной истине человеческой жизни, а определенным произвольным или, в лучшем случае, чисто эмпирическим формулам теории риторики. В этом смысле Ренессанс просто делал для персонажа то, что делалось для всех других элементов искусства. Каждый такой элемент, однажды выделенный и определенно сформулированный, закреплялся как необходимая и неприкосновенная замена реальности, которая таким образом анализировалась.

Ошибка! Закладка не определена.

Но мы можем взглянуть на принцип *приличия* с другой точки зрения. Здесь замешан гораздо более глубокий вопрос — вопрос о социальных различиях. Соблюдение *этикета* требовало сохранения социальных различий, которые легли в основу жизни эпохи Возрождения и литературы эпохи Возрождения. Именно эта же тенденция привела к тому, что в трагедии классицизма были исключены все персонажи, кроме персонажей самого высокого ранга. Говоря о повествовательной поэзии, Муций (1551), позволяя королям смешиваться с массами, считает абсолютно неприличным, чтобы кто-то из народа хотя бы на мгновение брал в руки скипетр.^[171] Соответственно, люди, отличающиеся случайностями ранга, профессии, страны, а не только тем, что искусство должно учитывать, характером, стали объектами литературы классицизма; и поскольку это верно, эта литература в некоторой степени утрачивает глубину и универсальность высшего искусства.

Этот элемент *приличия* можно найти у всех критиков эпохи Возрождения со времен Вида^[172] и Даниэлло.^[173] Соблюдение *этикета* стало настолько важным, что и Муцио, и Каприано считали это самым серьезным обвинением, выдвинутым против Гомера, что он не всегда соблюдал его. Каприано, сравнивая Вергилия с Гомером, утверждает, что латинский поэт превосходит греческого в красноречии, в достоинстве, в великолепии стиля, но превосходит его во всем в *благопристойности*.^[174] Кажущаяся вульгарность **Ошибка! Закладка не определена.** некоторых сравнений Гомера и даже поступков некоторых его персонажей казались эпохе Возрождения серьезнейшим недостатком; и именно это привело к тому, что Скалигера ставить Гомера не только ниже Вергилия, но даже ниже Мусея. У Минтурно и Скалигера мы находим тщательно проанализированную каждую деталь характера. Поэту рассказывают, как молодые люди и старики должны действовать, говорить и одеваться; и никакие отступления от этих устоявшихся формул не допускались ни при каких обстоятельствах. В результате этого, даже когда поэт освободился от этих концепций и нацелился на изображение характера в его истинном смысле, мы находим характер, но никогда развитие характера, изображаемое в неоклассической драме. Персонаж был неизменен с начала пьесы и до конца; и именно здесь мы можем найти истоки концепции "юмора" Бена Джонсона. В одной из лекций Сальвиати, "*Поэтическая игра*",^[175] Сальвиати определяет юмор как "особое качество натуры, в соответствии с которым каждый склонен к чему-то особенному больше, чем к любому другому". Это было бы очень отчетливо применимо к тому смыслу, в котором елизаветинцы употребляли это слово. Так, сам Джонсон в "*Выводе каждого человека из состояния юмора*", после изложения медицинского понятия юмора, говорит:

Это может быть метафорически применено к общему настрою:
как когда какое-то особое качество

настолько овладевает человеком, что привлекает все его проявления, его дух и силы,

Ошибка! Закладка не определена. В их сочетании все направлено в одну сторону, Это действительно можно назвать юмором ".

Происхождение термина "юмор" в понимании Джонсона никогда тщательно не изучалось. Редакторы Джонсона говорят о нем как о свойственном английскому языку и впервые использованном в этом смысле в период правления Джонсона. В нашу цель не входит углубляться в этот вопрос; но определение Сальвиати достаточно близко к определению Джонсона, чтобы указать, что происхождение этого термина, как и всех других критических терминов и критических идей по всей Европе XVI века, следует искать в эстетической литературе Италии.^[176]

IV. Драматические единства

В своем определении трагедии Аристотель говорит, что пьеса должна быть полной или совершенной, то есть в ней должно быть единство. Под единством сюжета он имеет в виду не просто единство, создаваемое одним героем, ибо, как он говорит, "бесконечно разнообразны происшествия в жизни одного человека, которые нельзя свести к единству; и точно так же есть много поступков одного человека, из которых мы не можем сделать ни одного действия. Отсюда, по-видимому, ошибка всех поэтов, сочинивших "Гераклиду", "Тезеиду" или другие поэмы подобного рода. Они воображают, что, поскольку Геракл был одним человеком, история Геракла также должна представлять собой единство".^[177] Это утверждение Аристотеля о единстве действия. Но **Ошибка! Закладка не определена.** каково происхождение двух других единств — единств времени и места? В *Поэтике* есть только одно упоминание о временных рамках трагического действия и ни одного - о так называемом единстве места. Аристотель говорит, что действие трагедии и действие эпической поэзии различаются по продолжительности, "ибо трагедия стремится, насколько это возможно, ограничиться одним оборотом солнца или лишь немного превысить этот предел; тогда как эпическое действие не имеет временных ограничений".^[178] Этот отрывок является случайным изложением исторического факта; это всего лишь предварительный вывод из обычной практики греческой трагедии, и Аристотель никогда не рассматривал его как нерушимый закон драмы. Из трех единств, играющих столь заметную роль в современной классической драме, единство действия было главным и, по сути, единственным единством, которое знал или на котором настаивал Аристотель. Но из его случайного упоминания общих временных рамок греческой трагедии Ренессанс сформулировал единство времени и вывел из него также единство места, на которое абсолютно не упоминается ни у Аристотеля, ни у какого-либо другого древнего писателя вообще. Формулировкой трех единств мир обязан итальянцам эпохи Возрождения, а не французским критикам семнадцатого века. Внимание ученых было впервые привлечено к этому факту около двадцати лет назад брошюрой швейцарского ученого Х. Брайтингера о единствах Аристотеля до *Уголовного преследования* Корнея; но постепенное развитие и формулировка трех единств есть **Ошибка! Закладка не определена.** никогда систематически не разрабатывались. Здесь мы попытаемся проследить их историю на протяжении шестнадцатого века и объяснить процессы, посредством которых они развивались.

Первое упоминание в современной литературе о доктрине единства времени можно найти в "*Дискорсо сулле Комедии и сулле трагедии*" Джиральди Чинтио. Он говорит, что комедия и трагедия сходятся, среди прочего, в ограничении действия одним днем или чуть больше;[179] и таким образом он впервые превратил утверждение Аристотеля об историческом факте в драматический закон. Более того, он изменил фразу Аристотеля о том, что трагедия ограничивается "одним оборотом солнца", на более определенное выражение "один день". Он указывает, что Еврипид в "*Гераклиде*" из-за большого расстояния между местами действия не смог ограничить действие одним днем. Теперь, поскольку Аристотель, должно быть, знал многие из лучших греческих драм, которые ныне утрачены, вероятно, в соответствии с практикой постановки таких драм их действия не были строго ограничены рамками одного дня. Поэтому Аристотель намеренно уделил драме немного больше времени, чем один день. Единство времени, соответственно, становится частью теории драмы между 1540 и 1545 годами, но только почти ровно столетие спустя оно стало неизменным правилом драматической литературы Франции и всего мира.

У Робортелли (1548) мы находим фразу Аристотеля, **Ошибка! Закладка не определена.** "один оборот солнца", ограниченный искусственным двенадцатичасовым днем; поскольку трагедия может содержать только одно единственное и непрерывное действие, а поскольку люди привыкли спать ночью, из этого следует, что трагическое действие не может продолжаться дольше одного искусственного дня. Это справедливо как для комедии, так и для трагедии, поскольку длина басни в каждой из них одинакова.[180] Сеньи (1549), однако, отличается от Робортелли тем, что рассматривает один оборот солнца как относящийся не к искусственному двенадцатичасовому дню, а к естественному дню в двадцать четыре часа, потому что различные события, рассматриваемые в трагедии и даже в комедии, с большей вероятностью происходят ночью (прелюбодеяния, убийства и тому подобное); и если кто-то скажет, что ночь - естественное время для отдыха, Сеньи ответит, что несправедливые люди действуют вопреки законам природы.[181] Примерно в это же время начался исторический спор о том, что имел в виду Аристотель, ограничивая трагедию одним днем; и три четверти века спустя, в 1623 году, Бени мог привести тринадцать различных мнений ученых по этому вопросу.

Триссино в своей *Поэтике* (1563) следующим образом перефразирует отрывок из Аристотеля, в котором говорится о единстве времени: "Они также различаются по продолжительности, поскольку трагедия заканчивается в один день, то есть в один период солнечного сияния или чуть больше, в то время как для эпической поэзии время не определено, как, впрочем, было принято в начале трагедии и комедии, **Ошибка! Закладка не определена.** и даже сегодня находится среди невежественных поэтов".[182] Здесь впервые, как отмечает французский критик, соблюдение единства времени делает различие между ученым и невежественным поэтом.[183] Очевидно, что Триссино рассматривает единство времени как художественный принцип, который помог спасти драматическую поэзию от бесформенности и хаотичности средневековой драмы. Так что единство времени стало не только драматическим законом, но и тем, соблюдение которого отличало драматического артиста от простого невежественного составителя популярных пьес.

Ни у одного из упомянутых нами авторов нет упоминания о единстве места по той простой причине, что в *поэтике* Аристотеля нет и намека на такое требование к драме. Обсуждение Магги единства времени в его комментарии к *поэтике* (1550) представляет особый интерес как подготовка пути к третьему единству. Магги пытается логически объяснить причину единства

времени.^[184] Почему трагедия должна быть ограничена временем, а не эпическая поэзия? По его словам, эту разницу следует объяснить тем фактом, что драма разыгрывается на сцене у нас на глазах, и если бы мы увидели действия целого месяца, разыгрываемые примерно за то время, которое требуется для постановки пьесы, то есть за два-три часа, представление было бы совершенно невероятным. Например, говорит Магги, если в трагедии мы отправим гонца в Египет, и он вернется через час, не сочтет ли это нелепым зритель **Ошибка! Закладка не определена.**? В эпосе, напротив, мы не видим совершаемых действий и поэтому не чувствуем необходимости ограничивать их каким-либо конкретным временем. Здесь следует отметить, что это ограничение по времени основано на идее представления. Продолжительность действия самой драмы должна точно совпадать с продолжительностью ее представления на сцене. Это принцип, который привел к принятию единства места и на котором он основан. Ограничьте время действия временем представления, и из этого следует, что место действия должно быть ограничено местом представления. Такое ограничение, конечно, является проявлением реализма, полностью не соответствующего истинной драматической иллюзии; но почти исключительно в драме классицизм тяготел к более детальному реализму, чем это могло быть оправдано аристотелевскими канонами. У Магги очевидны зачатки единства места, поскольку он обнаруживает, что требования представления не позволяют посылать гонца или любого другого персонажа драмы очень далеко от места, где разыгрывается действие. Чем ближе действие и представление совпадают, тем яснее становится необходимость ограничения как по месту, так и по времени; и именно на основе этого принципа Скалигер и Кастельветро, несколько позже, сформулировали три единства.

Действительно, в работе Скалигера (1561) нет прямого утверждения о единстве времени; но ссылка на него, тем не менее, безошибочна. Прежде всего, Скалигер требует, чтобы события были расположены таким образом **Ошибка! Закладка не определена.** и располагались так, чтобы они максимально приближались к действительной истине (*ut quam proxime accedant ad veritatem*).^[185] Это равносильно утверждению, что продолжительность действия, его место, способ проведения должны более или менее точно соответствовать самому представлению. Драматический поэт должен стремиться, помимо всего прочего, к воспроизведению реальных условий жизни. *Правдоподобие, неразборчивость* в этимологическом смысле этих слов должны быть конечным критерием драматической композиции. Недостаточно, чтобы зритель был удовлетворен действием, типичным для подобных действий в жизни. Должна царить абсолютно совершенная иллюзия; зритель должен быть тронут действиями пьесы точно так же, как если бы они происходили в реальной жизни.

Это представление о *правдоподобии* и о его воздействии совершенной иллюзии на сознание зрителя преобладало на протяжении всего периода классицизма и было энергично защищено не меньшим критиком, чем сам Вольтер. Соответственно, как впервые указал Магги, если драматург за несколько часов, необходимых для представления всей пьесы, потребует от одного из своих персонажей совершить действие, которое не может быть выполнено менее чем за месяц, это впечатление действительной правды и совершенной иллюзии не останется в сознании зрителя. "Поэтому, - говорит Скалигер, - те битвы и штурмы, которые происходят около Фив в течение двух часов, мне не нравятся; ни один здравомыслящий поэт не должен совершать ни одного перемещения из Дельф в Фивы или из Фив в Афины за мгновение" **Ошибка! Закладка не определена.** время. Агамемнон похоронен Эсхилом после того, как был убит, а Лихас сброшен в море Гераклом; но это не может быть представлено без насилия над правдой. Соответственно, поэт должен выбрать как можно более краткий аргумент

и оживить его с помощью эпизодов и деталей.... Поскольку вся пьеса представлена на сцене за шесть или восемь часов, то не соответствует точной видимости истины (*haud verisimile est*), что за этот короткий промежуток времени должна возникнуть буря и произойти кораблекрушение вне поля зрения суши ".

Нельзя было бы требовать соблюдения единства времени в более ясных и убедительных выражениях, чем это. Но было бы ошибкой истолковывать этот отрывок как утверждение о единстве места.[186] Когда Скалигер говорит, что поэту не следует мгновенно переносить ни одного из персонажей из Дельф в Фивы или из Фив в Афины, он имеет в виду требования не места, а времени. В этом, как и во многом другом, он просто следует за Магги, которая, как мы видели, говорит, что для драматурга нелепо посылать гонца в Египет с сообщением и возвращаться через час. Персонажи, согласно Скалигеру, не должны мгновенно перемещаться из Дельф в Фивы не потому, что действие обязательно должно происходить в одном-единственном месте, а потому, что персонажи не могут с какой-либо видимостью правды преодолеть большое расстояние за короткий промежуток времени. Это подход к единству места, и если бы Скалигер проследовал по своей **Ошибка! Закладка не определена**.аргументации до логического завершения, он, несомненно, сформулировал бы три единства. Но, требуя, чтобы действие было расположено с максимально возможным приближением к действительной истине, или, другими словами, настаивая на том, что действие должно совпадать с представлением, Скалигер больше, чем кто-либо из его предшественников, способствовал окончательному признанию единства места.

В ГИПЕРССЫЛКЕ Минтурно[187] и в ГИПЕРССЫЛКЕ Веттори мы обнаруживаем тенденцию ограничивать продолжительность эпического, а также трагического действия. Было замечено, что Аристотель ясно говорит, что в то время как действие трагедии обычно стремится ограничиться периодом примерно в один день, действие эпической поэзии не имеет определенного времени. Минтурно, однако, ссылается на единство времени в следующих словах: "Тот, кто внимательно изучит произведения наиболее уважаемых древних писателей, обнаружит, что действие, представленное на сцене, заканчивается в один день или не выходит за рамки двухдневного промежутка; в то время как эпос имеет более длительный период времени, за исключением того, что его действие не может превышать одного года по продолжительности".[189] Это ограничение Минтурно выводит из практики Гомера и Вергилия.[190] Действие "*Илиады*" начинается на десятом году Троянской войны и длится один год; действие "*Энеиды*" начинается на седьмой год после ухода Энея из Трои и также длится один год.

Кастельветро, однако, был первым теоретиком, сформулировавшим единство места и, таким образом, придавшим **Ошибка! Закладка не определена**.трем единствам их окончательную форму. Мы видели, что теория драмы Кастельветро была полностью основана на понятии сценического представления. Таким образом, все основные положения драматической литературы определяются требованиями сцены. Сцена - это ограниченное пространство, и спектакль должен быть разыгран на ней в течение периода времени, ограниченного физическими потребностями зрителей. Именно из этих двух фактов Кастельветро выводит единство времени и места. Утверждая, что Аристотель считал *причиной смерти и правдоподобия* то, что трагическое действие не может превышать продолжительность искусственного двенадцатичасового дня, он не думает, что сам Аристотель понимал истинную причину этого ограничения.[191] В седьмой главе "*Поэтики*" Аристотель говорит, что

продолжительность сюжета ограничена возможностью его удобного одномоментного воспроизведения в памяти зрителя. Но это, как утверждается, ограничило бы эпос, равно как и трагическую басню, одним днем. Различие между эпической и драматической поэзией в этом отношении следует искать в существенном различии между условиями повествовательной и сценической поэзии.^[192] Повествовательная поэзия может за короткое время рассказать о вещах, которые происходят на протяжении многих дней, месяцев или даже лет; но сценическая поэзия, которая тратит на представление вещей столько часов, сколько на самом деле требуется для их воплощения в жизни, поступает совершенно иначе. В эпической поэзии слова могут представлять нашему интеллекту вещи, отдаленные в пространстве и времени; но в драматической поэзии все действие происходит перед нашими глазами и, соответственно, ограничено тем, что мы можем фактически видеть нашими собственными органами чувств, то есть тем коротким промежутком времени и тем небольшим объемом пространства, в котором актеры заняты игрой, а не каким-либо другим временем или местом. Но поскольку ограниченное место - это сцена, то и ограниченное время - это то, в течение которого зрители могут спокойно оставаться на своих местах во время непрерывного представления; и это время из-за физических потребностей зрителей, таких как еда, питье и сон, не может превышать продолжительность одного оборота солнца. Таким образом, единство времени не только является существенным требованием драматургии, но и фактически для драматурга невозможно поступить иначе, даже если бы он захотел это сделать — вывод, который, конечно, является *доведением до абсурда* всего аргумента.

В другом месте Кастельветро более кратко формулирует закон единств в той окончательной форме, в которой он должен был оставаться на протяжении всего периода классицизма: "Трагическая мутация, не связанная с тираном, во вторую очередь, не связанная с джорнатой и луого".^[193] Единство времени и места для Кастельветро настолько важно, что единство действия, которое для Аристотеля является единственным существенным в драме, полностью подчинено им. Фактически, Кастельветро специально говорит, что единство действия не является существенным для драмы, а просто становится целесообразным в соответствии с требованиями времени и места. "В комедии и трагедии, - говорит он, - обычно одно действие, не потому, что басня не может содержать более одного действия, а потому, что **Ошибка! Закладка не определена.** ограниченное пространство, в котором представлено действие, и ограниченное время, самое большее двенадцать часов, не допускают множества действий".^[194] Аналогичным образом Кастельветро применяет закон единства к эпической поэзии. Хотя эпическое действие может быть совершено во многих местах и в разное время, все же, поскольку более похвально и приятно совершить одно действие, поэтому для действия лучше ограничиться коротким временем и всего несколькими местами. Другими словами, чем больше *epic* пытается ограничить себя единством места и времени, тем лучше, по словам Кастельветро, это будет.^[195] Более того, Кастельветро был не просто первым, кто сформулировал единства в их окончательной форме, но он также был первым, кто настаивал на них как на нерушимых законах драмы; и он ссылается на них снова и снова на страницах своего комментария к поэтике.^[196]

Значит, таково происхождение единств. Из нашего обсуждения, должно быть, стало ясно, насколько мало они заслуживают традиционного названия аристотелевских единств, или, как их с такой же неточностью называет недавний критик, скалигеровских единств (*unités scaligériennes*).^[197] И, как мы видели, они не были впервые сформулированы во Франции, хотя таково было мнение семнадцатого и восемнадцатого веков. Так, Драйден говорит, что

"единство места, каким бы оно ни было практиковавшееся древними, никогда не было одним из их правил: мы не находим его ни у Аристотеля, ни у Горация, ни у кого-либо, кто писал об этом, пока в наше время французские поэты впервые не сделали это сценическим предписанием".[198] Следовательно, можно сказать, что точно так же, как единство действия является *по преимуществу* аристотелевским единством, так и единство времени и места, без сомнения, является итальянским единством. Они входят в критическую литературу Европы со времен Кастельветро, и можно сказать, что это почти последний вклад Италии в литературную критику. Через два года после того, как их сформулировал Кастельветро, они были завезены во Францию, а через дюжину лет после этой формулировки - в Англию. Однако только в 1636 году они закрепились в современной драматической литературе в результате полемики вокруг *Сида*. Это произошло примерно через сто лет после первого упоминания о единстве времени в итальянской критике.

Против Комедии

Трактовка комедии в литературной критике этого периода полностью ограничивается обсуждением и проработкой того немногого, что Аристотель говорит о комедии в "*Поэтике*". Следует помнить, что Аристотель отличал трагедию от комедии тем, что в первой речь идет о более благородных поступках, во второй - о более низменных. Комедия — это подражание персонажам более низкого типа, чем персонажи трагедии, - персонажам действительно более низкого типа, но не плохим в полном смысле слова. "Нелепое - это просто подразделение уродливого. Его можно определить как дефект или уродство, которое не является болезненным или разрушительным. Так, например, комическая маска уродлива и искажена, но не причиняет боли".[199] На основе этих нескольких намеков итальянские теоретики построили свод комической доктрины. Однако в критической литературе этого периода нет попыток объяснить теорию местной итальянской комедии, *комедии дель арте*. Классические комедии Плавта и Теренция были образцами, а *поэтика* Аристотеля была руководством ко всем дискуссиям о комедии в эпоху Возрождения. Различие между персонажами комедии и трагедии уже было объяснено достаточно подробно. Все, что остается сделать при рассмотрении комедии, - это как можно короче указать на те ее определения, которые были сформулированы в эпоху Возрождения, и на особую функцию, которой, по мнению Ренессанса, обладала комедия.

Согласно Триссино (1563), поэт-комик имеет дело только с низменными вещами и с единственной целью их покарать. В то время как трагедия достигает своей моральной цели посредством жалости и страха, комедия делает это посредством обличения и брани всего низменного и злого.[200] Поэт-комик, однако, должен иметь дело не со всевозможными пороками, а только с такими, которые вызывают насмешки, то есть с шутливыми поступками скромных и неизвестных лиц. Смех проистекает из определенного восторга или наслаждения, возникающего при виде уродливых объектов. Мы не смеемся над красивой женщиной, великолепным драгоценным камнем или прекрасной музыкой; но искажение или уродство, такое как глупая речь, уродливое лицо или неуклюжие движения, заставляет нас смеяться. Мы не смеемся над благами других; например, нашедший кошелек вызывает не смех, а зависть. Но мы действительно смеемся над кем-то, кто упал в грязь лицом, потому что, как говорит Лукреций, приятно находить в других зло, которого нет в нас самих. И все же великое зло не только не вызывает у нас смеха, но вызывает жалость и страх, потому что мы опасаемся, как бы подобное не случилось с нами. Отсюда мы можем заключить, что незначительное зло, которое не является ни печальным, ни разрушительным, и которое мы замечаем в других, но не верим,

что оно есть в нас самих, является основной причиной смехотворного.[201] В трактате Магги "О смешном", приложенном к его комментарию к "Поэтике", принята аристотелевская концепция смешного с добавлением элемента *восхищения*. Мэгги настаивает на идее внезапности или новизны, ибо мы не смеемся над безболезненным уродством, если оно очень знакомое или продолжается долго.[202]

Согласно Робортелли (1548), комедия, как и все другие формы поэзии, имитирует манеры и поступки людей и направлена на то, чтобы вызвать смех и **Ошибка! Закладка не определена.**беззаботность. Но что вызывает смех? Злое и непристойное просто вызывает отвращение у хороших людей; печальное и несчастное вызывает жалость и страх. Следовательно, основу смеха следует искать в том, что лишь слегка подло или уродливо (*subturpiculum*). Таким образом, цель комедии, согласно общепринятому мнению эпохи Возрождения, состоит в том, чтобы вызвать смех с целью выставления незначительных пороков на посмеище. Муцио (1551) действительно жалуется, как позже жалуются и Сидни, и Бен Джонсон, что авторы комиксов его времени больше стремились вызвать смех, чем изобразить характер или манеры:

"Intenta al riso
Più ch' a i costumi."

Но Минтурно указывает, что комедией следует пренебрегать не потому, что она вызывает смех; ибо благодаря комическому веселью зрители сами не становятся шутами, а благодаря нелепому освещению, в котором предстают любовные игры, они избегают подобных вещей в будущем. Комедия - лучшее средство исправления человеческой морали; это действительно то, что Цицерон называет *imitatio vitæ, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Эта фраза, приписываемая Донатом Цицерону, проходит через все драматические дискуссии эпохи Возрождения,[203] и находит свое отражение в известном отрывке из "Гамлета". Сервантес цитирует фразу в "Дон Кихоте";[204] а Ласка в прологе к "Арцигольо" следующим образом ругает авторов комиксов своего времени: "Они не принимают во внимание абсурдность, противоречия, неравенство и **Ошибка! Закладка не определена.**несоответствия их пьес; ибо они, похоже, не знают, что комедия должна быть изображением истины, образцом манер и зеркалом жизни".

Это именно то, за что борется Шекспир, когда заставляет Гамлета предостерегать актеров "не переступать через природную скромность; ибо все столь чрезмерное противоречит цели игры, целью которой, как вначале, так и сейчас, было и остается отражение природы как зеркала; показать добродетели ее собственные черты, презреть ее собственный образ и саму эпоху и тело того времени - его форму и давление ".[205]

Большое значение, которое Скалигер (1561) придает комедии и, фактически, сатирической и дидактической поэзии в целом, является одним из многих свидетельств зарождающегося формирования неоклассических идеалов в эпоху Возрождения. Он считает абсурдным утверждение, которое, по его мнению, сделал Гораций, что комедия на самом деле не является поэзией; напротив, это истинная форма поэзии, первая и высшая из всех, поскольку ее содержание полностью выдуманно поэтом.[206] Он определяет комедию как драматическую

поэму, наполненную интригой (*negotiosum*), написанную в популярном стиле и заканчивающуюся счастливо.[207] Персонажи комедии - в основном старики, рабы, куртизанки, все скромного положения или из маленьких деревень. Действие начинается довольно бурно, но заканчивается счастливо, и **Ошибка! Закладка не определена.** стиль ни высокий, ни низкий. Типичные темы комедии - "спорт, банкеты, свадьбы, пьяные кутежи, коварные уловки рабов и обман стариков".[208]

Теория комедии в Италии шестнадцатого века была полностью классической, и практика того времени согласуется с ее теорией. Время от времени действительно можно услышать нотки недовольства и бунта, особенно в прологах популярных пьес. Ласка в прологе к "*Стреге*" демонстративно протестует против незыблемого авторитета Аристотеля и Горация, а в прологе к своей "*Гелосии*" оставляет за собой право копировать манеру своего времени, а не манеру Плавта и Теренция. Чекки, Аретино, Джелли и другие авторы комиксов выражают сходные чувства.[209] Но в целом эти протесты ни к чему не привели. Авторы комедии, и особенно литературные критики, руководствовались классической практикой и классической теорией. Драматические формы, такие как импровизированная *комедия дель арте*, оказали заметное влияние на практику европейской комедии в целом, особенно во Франции, но не оставили следов своего влияния на литературную критику итальянского Возрождения.

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[109] *Поэт.* vi. 2.

[110] Даниэлло, стр. 34.

[111] *Ср.* Гораций, *великий поэт.* 182 кв.

[112] Джиральди Чинтио, ii. 6.

[113] *Там же.* ii. 30.

[114] Цитируется Батчером, стр. 220.

[115] *Поэт.* iv. 7.

[116] Maggi, стр. 64.

[117] Maggi, стр. 154.

[118] Мясник, стр. 220 кв.

[119] Мясник, стр. 219, № 1.—Мюллер, ii. 394, пытается согласовать определение Теофраста с определением Аристотеля.

[120] Эггер, *История. de la Critique*, p. 344, n. 2.

[121] Клоэтта, i. 29. *Ср.* Антифан, цитируемый Эггером, стр. 72.

[122] Клоэтта, стр. 30.

[123] *Этимология.* viii. 7, 6.

[124] *Этимология*. xviii. 45 и 46.

[125] Клоэтта, стр. 28 и стр. 31 кв.

[126] *Послание*. xi. 10. Ср. Лекции Джелли о Божественной комедии, изд. Негрони, 1887, д. 37 кв.

[127] *Поэт*. ix. 5-9.

[128] Джиральди Чинтио, ii. 14.

[129] Джиральди Чинтио, ii. 20.

[130] *Поэт*. xi. 6.

[131] *Поэт Арс*. 182-188.

[132] Джиральди Чинтио, ii. 119.

[133] Скалигер, *поэт*. i. 6.

[134] Скалигер, i. 11; iii. 96.

[135] *Там же*. vi. 6.

[136] *Там же*. iii. 96.

[137] *Там же*. i. 13.

[138] *Де Поэта*, стр. 43 кв.

[139] *Там же*. стр. 173. Ср. Фразу Мильтона "тщеславное и влюбленное стихотворение".

[140] Dacier, 1692, стр. xvii.

[141] *Поэт*. vi. 19.

[142] *Поэт*. xiv. 1.

[143] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 30.

[144] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 22, 23.

[145] *Там же*. стр. 57.

[146] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 35, 36.

[147] Твининг, ii. 3.

[148] Мясник, глава vi.

[149] Джиральди Чинтио, ii. 12.

[150] *Ibid.* i. 66 кв.

[151] Триссино, ii. 93 кв.

[152] Робортелли, стр. 52 кв.

[153] Веттори, стр. 56 кв., и Кастельветро, *Поэтика*, стр. 117 кв.

[154] Maggi, стр. 97 кв.

[155] Ср. Шелли, *Защита поэзии*, стр. 35, "Трагедия доставляет удовольствие, предоставляя тень того удовольствия, которое существует в боли" и т.д.

[156] *Леccionи*, стр. 660.

[157] Скалигер, *поэт.* vii. i. 3; iii. 96.

[158] *Поэтика*, стр. 287.

[159] *Поэтика*, стр. 77.

[160] Мясник, стр. 229, 230.

[161] *Ореге*, v. 178.

[162] Мясник, стр. 280 кв.

[163] *Поэт.* xiii. 2, 3.

[164] Даниэлло, стр. 38.

[165] *Поэт.* xiii. 7.

[166] *Поэтика Веры*, глава iii.

[167] *Де Поэта*, стр. 182 кв.

[168] *Поэтика*, стр. 118 кв.; также в Scaliger and Giraldis Cinto.

[169] *Поэт.* xv. 1-5.

[170] *Ars Poet.* 154 кв.

[171] Муцио, стр. 80.

[172] Папа Римский, i. 165.

[173] *Поэтика*, стр. 36 кв.

[174] Каприано, указ. соч., загл. против

[175] Код. Мальябечиано, vii. 7, 715.

[176] Другое выражение Джонсона "маленькая латынь и меньше греческого", возможно, восходит к книге Минтурно "Поко дель Латино и почиссимо дель Греко", *Искусство поэзии*, стр. 158.

[177] *Поэт.* viii. 1-4.

[178] *Поэт.* v. 4.

[179] Джиральди Чинтио, ii. 10 кв.

[180] Робортелли, стр. 50, 275 и приложение, стр. 45. Ср. Комментарий Луизино к "*Ars Poetica*" Горация, 1554, стр. 40.

[181] Б. Сегни, стр. 170 v.

[182] Триссино, ii. 95.

[183] Брунетьер, i. 69.

[184] Магги, стр. 94.

[185] Скалигер, iii. 96. Итак, Робортелли, стр. 53, говорит о трагедии как о репрезентации вещей, во множестве сопутствующих *ad veritatem ipsam*.

[186] Например, Линтильяк, *Финансовый. Поэт.* стр. 32.

[187] *Де Поэта*, стр. 185, 281.

[188] Веттори, стр. 250.

[189] *Искусство поэта.* стр. 71, 117.

[190] *Там же.* стр. 12.

[191] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 157, 170.

[192] *Там же.* стр. 57, 109.

[193] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 534. Ср. Буало, *Поэтическое искусство.* iii. 45.

[194] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 179.

[195] *Там же.* стр. 534, 535.

[196] Другие упоминания об объединениях, помимо уже упомянутых, можно найти в Castelvetro, *Поэтика*, стр. 163-165, 168-171, 191, 397, 501, 527, 531-536, 692, 697, и т.д.

[197] Линтильяк, в "*Новом ревью*", lxiv. 541.

[198] *Очерк драматической поэзии*, стр. 31.

[199] *Поэт.* v. 1. Ср. *Rhet.* iii. 18.

[200] Триссино, ii. 120. Ср. Мясник, стр. 203 кв.

[201] Триссино, ii. 127-130. Триссино, похоже, следует за Цицероном, *De Orat.* ii. 58 кв. Именно этим итальянским дискуссиям о смешном обязана своим происхождением теория смеха, сформулированная Гоббсом, а вслед за ним и Аддисоном. О ренессансных дискуссиях об остроумии и юморе перед введением в "*Поэтику*" Аристотеля, ср. третью и четвертую книги "*Де Сермоне*" Понтано и вторую книгу "*Кортиджано*" Кастильоне.

[202] Магги, стр. 307. Ср. Гоббс, *Природа человека*, 1650, ix. 13.

[203] Ср. Б. Тассо, ii. 515; Робортелли, стр. 2; и др.

[204] *Дон Кихот*. iv. 21.

[205] *Гамлет*, iii. 2.

[206] Скалигер, *поэт*. i. 2. Кастильоне во второй книге "*Кортиджано*" говорит, что автор комиксов больше, чем кто-либо другой, выражает истинный образ человеческой жизни.

[207] *Поэт*. i. 5.

[208] *Поэт*. iii. 96.

[209] Симондс, *р. в Италии*, v. 124 кв., 533 кв.

ГЛАВА IV

Ошибка! Закладка не определена.

ТЕОРИЯ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Эпическая поэзия пользовалась высочайшим уважением в эпоху Возрождения, да и вообще на протяжении всего периода классицизма. Вида считала это высшей формой поэзии,[210] и столетие спустя, несмотря на успех "трагедии" во Франции, Рапен все еще придерживался того же мнения.[211] Почитание эпоса на протяжении всего Возрождения можно частично объяснить средневековым почитанием Вергилия как поэта и его популярного апофеоза как пророка и мага, а также частично упадком, в который пришла драматическая литература в средние века в руках бродячих актеров, *гистрионов* и *вагантов*. Аристотель[212] действительно считал трагедию высшей формой поэзии; и в результате традиционное почитание Вергилия и Гомера и ренессансное раболепие перед Аристотелем явно расходились. Триссино (1561) перефразирует аргумент Аристотеля в пользу трагедии, но, несмотря на это, указывает, что весь мир единодушен в том, что считает Вергилия и Гомера более великими, чем любого трагического поэта до или после них.[213] Помещена в **Ошибка! Закладка не определена**.это затруднительное положение он завершает, предоставляя читателю самому судить, какая форма эпоса или трагедии более благородна.

1. Теория эпической поэмы

"Динамо" в *Ars Poetica*, написана до 1520, хотя ни одно издание до этого в 1527 дошедший до наших времен, является самым ранним примером в нынешние времена этого класса критические стихи, к которым относятся Горация в *Ars Poetica*, Буало-это *искусство Poétique*, и папы сочинение на тему критика. Поэма Вида полностью основана на поэме Горация; но он заменяет драматические этюды Горация эпическими и использует *Энеиду* в качестве модели эпической поэмы. Неполнота трактовки эпической поэзии в "*Поэтике*" Аристотеля привела к тому, что в эпоху Возрождения законы героической поэзии и поэтического искусства в целом были выведены из практики Вергилия; и именно этой точке зрения обязаны своим происхождением критические работы Реголо (1563), Маранты (1564) и Тосканеллы (1566) об "*Энеиде*". Очевидные и даже случайные качества поэмы Вергилия провозглашены Вайдой как

фундаментальные законы эпической поэзии. Приведенные таким образом наставления носят чисто риторический и педагогический характер и касаются почти исключительно вопросов поэтического изобретения, расположения духа, полировки и стиля. Дальше этого Вайда идти не пытается. В его поэме нет определения эпоса, нет теории его функций, нет анализа основ повествовательной структуры. На самом деле, в трактате Вайды нет теории поэзии в каком-либо реальном смысле этого слова. **Ошибка! Закладка не определена.**

Даниелло (1536) лишь очень поверхностно обращается к эпической поэзии, но его определение ее является лейтмотивом концепции Возрождения. Героическая поэзия для него — подражание прославленным деяниям императоров и других людей, великодушных и доблестных в оружии, [214]- концепция, восходящая к Горацию

"Res gestae regumque ducumque et tristia bella." [215]

Триссино (1563) впервые ввел аристотелевскую теорию эпоса в современную литературную критику; и шестой раздел его *Поэтики* посвящен почти исключительно трактовке героической поэзии. Эпос согласуется с трагедией в том, что касается прославленных людей и прославленных поступков. Как и трагедия, она должна иметь одно действие, но отличается от трагедии тем, что время действия не ограничено и не определено. В то время как единство действия необходимо для эпоса и действительно отличает его от повествовательных поэм, которые на самом деле эпосом не являются, эпос эпохи Возрождения понимал масштабность замысла и обилие деталей как необходимые для грандиозного характера эпической поэмы. [216] Так, Муций говорит:—

"Il poema sovrano è una pittura
De l'universo, e però in sè comprende
Ogni stilo, ogni forma, ogni ritratto."

Триссино считает, что *versi sciolti* является подходящим размером для героической поэмы, поскольку строфическая форма препятствует непрерывности повествования. В этом пункте он придирается к Боккаччо, Боярдо и Ариосто, чьи романтические поэмы, более того, он не считает эпосами, потому что они не подчиняются неприкосновенному аристотелевскому **Ошибка! Закладка не определена.** закон единичного действия. Он также упрекает поэтов-романтиков в описании невероятного, поскольку Аристотель явно предпочитает невозможную вероятность невероятной возможности.

Определение эпической поэзии, данное Минтурно, является всего лишь модификацией или перефразированием определения трагедии, данного Аристотелем. Эпическая поэзия - это имитация серьезного и благородного деяния, совершенного, завершенного и надлежащего масштаба, с приукрашенным языком, но без музыки или танцев; иногда просто повествуя, а иногда представляя людей словами и действиями; для того, чтобы через жалость и страх перед имитируемыми вещами такие страсти могли быть изгнаны из ума как с удовольствием, так и с пользой. [217] Здесь Минтурно, как и Джиральди Чинтио, приписывает эпической поэзии то же очищение от жалости и страха, что и трагедия. Эпическую поэзию он ставит выше трагедии, поскольку эпический поэт больше, чем кто-либо другой, вызывает то восхищение великими героями, возбуждать которое - особая функция поэта, и поэтому достигает цели поэзии более полно, чем любой другой поэт. Это, однако, верно только для высшей формы

повествовательной поэзии; ибо Минтурно различает три класса поэтов-повествователей: низшие, или *буколичи*, посредственные, или *эпичи*, у которых нет ничего, кроме стихов, и высшие, или *героичи*, которые в благородных стихах имитируют жизнь одного героя.[218] Минтурно принципиально настаивает на единстве эпического действия; и прямо вопреки утверждению Аристотеля, как мы видели, он ограничивает продолжительность действия одним годом. Вольнодумство и растянутость **Ошибка! Закладка не определена.** из *romanzi* привели защитников классического эпоса к такой крайности жесткой осмотрительности. Согласно Скалигеру, эпос, являющийся нормой, по которой можно судить обо всех других поэмах, и главной из всех поэм, описывает *ее род, жизнь, гесту*. [219] Это горацянская концепция эпоса, и у Скалигера практически нет следов аристотелевской доктрины. Он также внимательно следует за Горацием, запрещая поэту-повествователю начинать свое стихотворение с самого начала его рассказа (*ab ovo*) и в различных других деталях.

Кастельветро (1570) отличается от Аристотеля в отношении единства эпической басни на том основании, что поэзия - это всего лишь история, созданная воображением, и поэтому она может делать все, что может делать история. Поэзия следует по стопам истории, отличаясь лишь тем, что история повествует о том, что произошло, в то время как поэзия повествует о том, чего никогда не случалось, но все же, возможно, произойдет; и поэтому, поскольку история повествует всю жизнь отдельного героя, независимо от ее единства, нет причин, почему поэзия не должна поступать так же. На самом деле эпос может иметь дело со многими поступками одного человека, одним поступком целой расы или многими действиями многих людей; он не обязательно должен иметь дело с одним поступком одного человека, как предписывает Аристотель, но если это так, то это просто для того, чтобы показать изобретательность и превосходство поэта. [220]

Ошибка! Закладка не определена.

II. Эпос и романтика

Это обсуждение единства эпоса приводит к одному из важнейших критических вопросов шестнадцатого века — вопросу о единстве романтики. "*Орlando Фуриозо*" Ариосто и "*Орlando Иннаморато*" Боярдо были написаны до того, как аристотелевские каноны стали частью критической литературы Италии. Когда стало ясно, что эти поэмы расходятся с фундаментальными требованиями эпоса, изложенными в "*Поэтике*", Триссино задался целью сочинить героическую поэму, которая была бы в полном соответствии с заветами Аристотеля. Его "*Италия освобождения*", которая была завершена к 1548 году, стала результатом двадцатилетнего изучения, и это первый современный эпос в строгом аристотелевском смысле. Руководствуясь Аристотелем и Гомером как образцом, он старательно и механически сконструировал эпос об одном действии; и в посвящении своей поэмы императору Карлу V. он обвиняет все стихотворения, нарушающие этот первичный закон об одном действии, в том, что они являются всего лишь убогими формами. *Романцы*, и среди них *Орlando Фуриозо*, по-видимому, пренебрегая этим фундаментальным требованием, попали под порицание Триссино; и это положило начало полемике, которой суждено было закончиться только в начале следующего столетия, и в определенном смысле, можно сказать, что она остается нерешенной даже по сей день.

Первым, кто поднял дубинки на защиту авторов *романов*, был Джиральди Чинтио, который в юности лично знал Ариосто и который **Ошибка! Закладка не определена.** написал свое "*Intorno*

al comporre dei Romanzi" в апреле 1549 года. Основания для его защиты двояки. Во-первых, Джиральди утверждает, что романтика - это поэтическая форма, о которой Аристотель не знал и к которой, следовательно, не применимы его правила; и, во-вторых, тосканская литература, отличающаяся от литературы Греции языком, духом и религиозным чувством, не нуждается и даже не должна следовать правилам греческой литературы, а скорее законам своего собственного развития и своим собственным традициям. Используя Ариосто и Боярдо в качестве моделей, Джиральди намеревается сформулировать законы *романци*. *Романцы* стремятся подражать выдающимся поступкам в стихах с целью обучения хорошей морали и честной жизни, поскольку это должно быть целью каждого поэта, как, по мнению Джиральди, сказал сам Аристотель.[221] Вся героическая поэзия - это имитация выдающихся поступков, но Джиральди, как и Кастельветро двадцать лет спустя, признает несколько различных форм героической поэзии в зависимости от того, имитирует ли она одно действие одного человека, множество действий многих людей или множество действий одного человека. Первая из них - эпическая поэма, правила построения которой даны в "Поэтике" Аристотеля. Вторая - романтическая поэма в манере Боярдо и Ариосто. Третья - биографическая поэма в духе "Тезеиды" и подобных произведений, повествующих о целой жизни одного героя.

Следовательно, эти формы следует рассматривать как три различных и законных вида героической поэзии, **Ошибка! Закладка не определена.** первая из них является эпической поэмой в строгом аристотелевском смысле, а две другие подпадают под общую рубрику *романцы*. Из двух форм *романтики* биографическая имеет дело предпочтительно с историческим предметом, тогда как самые благородные писатели более чисто романтической формы, описывающие многие поступки многих людей, изобрели свой предмет. Гораций говорит, что героическая поэма не должна начинаться с самого начала жизни героя; но трудно понять, говорит Джиральди, почему вся жизнь выдающегося человека, которая доставляет нам такое большое и утонченное удовольствие в произведениях Плутарха и других биографов, не должна радовать нас еще больше, когда она описана прекрасными стихами хорошего поэта.[222] Соответственно, поэт, который сочиняет эпос в строгом смысле этого слова, должен, описывая события своего повествования, немедленно погрузиться в *medias res*. Поэт, описывающий поступки многих людей, должен начинать с самого важного события, от которого, можно сказать, зависят все остальные; тогда как поэту, описывающему жизнь одного героя, следует начинать с самого начала, если герой провел действительно героическую молодость, как, например, Геракл. Таким образом, стихотворение, посвященное жизни героя, является отдельным *жанром*, для которого Аристотель не пытается устанавливать никаких законов. Джиральди даже заходит так далеко, что говорит, что Аристотель[223] порицал тех, кто описывает жизнь Тесея или Геракла в одном стихотворении, не потому, что они касались многих действий одного человека, а потому, что они рассматривали такое стихотворение именно в **Ошибка! Закладка не определена.** таким же образом, как те, кто имел дело с одним действием одного героя, — утверждение, которое, конечно, совершенно абсурдно. Затем Джиральди переходит к подробному рассмотрению характера и композиции *романцев*, которые он ставит выше классических эпосов по эффективности этического учения. Обязанность поэта - восхвалять добродетельные поступки и осуждать порочные; и в этом авторы *романов* намного превосходят авторов древних героических поэм.[224]

Рассуждения Джиральди о *романцах* вызвали любопытный спор с его собственным учеником Джамбаттистой Пиньей, который опубликовал аналогичную работу под названием *I Romanzi* том же году (1554). Пинья утверждал, что он предложил Джиральди главный аргумент

выступления и что Джиральди принял его как свой собственный. Не вдаваясь в подробности этого спора, может показаться, что приоритет Джиральди не может быть справедливо оспорен.^[225] В любом случае, между работами Джиральди и Пиньи есть очень большое сходство. Трактат Пиньи, однако, более подробный, чем у Джиральди. В первой книге Пинья рассматривает общую тему *романов*; во второй он рассказывает о жизни Ариосто и пункт за пунктом обсуждает *Фуриозо*; в третьей он демонстрирует хороший вкус и критическую проницательность Ариосто, сравнивая первую версию *Фуриозо* с завершённой и усовершенствованной копией.^[226] Обе **Ошибка! Закладка не определена.** Пинья и Джиральди считают, что *романцы* представляют собой новый жанр, неизвестный древним, и поэтому не подлежат Правилам Аристотеля. Симпатии Джиральди были в пользу биографической формы *романци*, и его поэма "Эрколе" (1557) рассказывает всю жизнь одного героя. Пинья, который ближе придерживается традиций Ариосто, считает биографическую форму неподходящей для поэзии, потому что слишком похожа на историю.

На эти аргументы, представленные Джиральди и Пинья, ответили Сперони, Минтурно и другие. Сперони указывал, что, хотя поэтам-романтикам и не обязательно следовать правилам, предписанным древними, они не могут не подчиняться фундаментальным законам поэзии. "Романцы, - говорит Сперони, - это эпосы, которые являются поэмами, или это истории в стихах, а не поэмы".^[227] То есть, чем стихотворение отличается от хорошо написанного исторического повествования, если первое лишено органического единства?^[228] Что касается обсуждения в целом, здесь можно сказать, не пытаясь выносить суждения об Ариосто или любом другом писателе *романцев*, что каким-то единством обязательно должно обладать каждое настоящее стихотворение; и, каким бы безупречным ни был "Орландо Фуриозо" в деталях, единство стихотворения, безусловно, не обладает очевидностью совершенного, и особенно классического, искусства. Произведение искусства без органического единства можно сравнить с несимметричным кругом; и, хотя о *Furioso* не следует судить по каким-либо произвольным или механическим правилам единства, все же, если оно не обладает тем внутренним единством, которое превосходит все простые внешние формы, оно может быть **Ошибка! Закладка не определена.** рассматриваться как произведение искусства едва ли не как неудача; и чем дальше оно удаляется от совершенного единства, тем более несовершенным становится искусство. "Поэзия приспосабливается к своему времени, но не может отступить от своих собственных фундаментальных законов".^[229]

Ответ Минтурно защитникам *романци* более подробный и недвусмысленный, чем ответ Сперони, и он имеет большое значение из-за его влияния на концепцию эпической поэзии Торквато Тассо. Минтурно не отрицает — и в этом его точка зрения совпадает с точкой зрения Тассо, — что материю *романцев* можно использовать в композиции совершенного стихотворения. Действия, которые они описывают, велики и прославлены, их рыцари и дамы тоже благородны и прославлены, и они самым превосходным образом содержат тот элемент чудесного, который является столь важным элементом в эпическом действии. Минтурно находит недостатки в структуре *романцев*. Им не хватает главного, что присуще любой форме поэзии, — единства. Фактически, они представляют собой немногим больше, чем переложенную стихами историю или легенду; и, выражая восхищение гением Ариосто, Минтурно не может не сожалеть, что он настолько уступил популярному вкусу своего времени, что использовал метод *романци*. Он одобряет предложение Бембо, который пытался убедить Ариосто написать эпос вместо романтической поэмы,^[230] точно так же, как позже, и по аналогичным причинам, Габриэль Харви пытался отговорить Спенсера от продолжения.

Ошибка! Закладка не определена. *Королева Фей.* Минтурно отрицает, что тосканский язык плохо приспособлен к сочинению героической поэзии; напротив, нет такой формы поэзии, к которой он не был бы превосходно приспособлен. Он отрицает, что романтическую поэму можно отличить от эпоса на том основании, что действия странствующих рыцарей требуют иной и более широкой формы повествования, чем у классических героев. Небесные и inferнальные боги и полубоги древних соответствуют ангелам, святым, отшельникам и единому Богу христианства; древние сивиллы, оракулы, чародейки и божественные посланники соответствуют современным некромантам, предсказателям судьбы, магам и небесным ангелам. На утверждение поэтов-романтиков, что их стихи ближе всего приближаются к той величине, которую Аристотель называет необходимой для всякой поэзии, Минтурно отвечает, что величина бесполезна без пропорции; нет красоты в гиганте, чьи конечности и телосложение искажены. Наконец, о *романцах* говорят, что это новая форма поэзии, неизвестная Аристотелю и Горацию и, следовательно, не подчиняющаяся их законам. Но время, говорит Минтурно, не может изменить истину; в каждую эпоху стихотворение должно обладать единством, соразмерностью, величием. Все в природе подчиняется какому-то определенному закону, который направляет ее действие; и как это происходит в природе, так и в искусстве, ибо искусство пытается подражать природе, и чем ближе оно приближается к природе в ее основных законах, тем лучше оно выполняет свою работу. Другими словами, как уже указывалось, поэзия приспосабливается к своему времени, но не может отступить от своих собственных законов. **Ошибка! Закладка не определена.**

Бернардо Тассо, отец Торквато, изначально был одним из защитников классического эпоса; но, похоже, Джиральди Чинтио обратил его к противоположной точке зрения, и в своей поэме *оАмадиджи* он следует романтическим образцам. Его сын Торквато в своих *Рассуждениях об искусстве поэтики*, первоначально написанных через один или два года после появления книги Минтурно "*Искусство поэтики*", хотя и не публиковался до 1587 года, был первым, кто попытался примирить эпическую и романтическую формы; и можно сказать, что он добился решения проблемы путем формулирования теории повествовательной поэмы, которая имела бы романтический сюжет с его восхитительным разнообразием и эпическую форму с ее сущностным единством. Рассматриваемый вопрос, как мы видели, заключается в единстве; то есть, нуждается ли героическая поэма в единстве? Тассо отрицает наличие какой-либо разницы между эпической поэмой и романтической поэмой как стихотворениями. Причину, по которой последнее более приятно, следует искать в факте большей привлекательности рассматриваемых тем.^[231] Разнообразие само по себе не радует, поскольку разнообразие неприятных вещей совсем не порадовало бы. Следовательно, совершенная и в то же время наиболее приятная форма героической поэмы была бы посвящена рыцарским темам *романцев*, но обладала бы тем единством структуры, которое, согласно заветам Аристотеля и практике Гомера и Вергилия, необходимо для любого эпоса. В искусстве, как и в природе, возможны два вида единства — простое единство химического элемента и сложное единство организма. **Ошибка! Закладка не определена.** подобно животному или растению, — и из них последнее является тем видом единства, к которому должен стремиться поэт-герой.^[232] Каприано (1555) ссылаясь на это же различие, когда указывал, что поэзия не должна быть имитацией единичного акта, такого как единичный акт рыдания в элегии или единичный акт пасторальной жизни в эклоге, поскольку такую спорадическую имитацию следует сравнить с изображением одной руки без остального тела; напротив, поэзия не должна быть имитацией

отдельного акта. поэзия должна представлять собой ряд сопутствующих или зависимых действий, ведущих от заданного начала к подходящему концу.[233]

Установив общий факт, что привлекательные темы *романцев* должны быть использованы в совершенной героической поэме, мы можем поинтересоваться, какие конкретные темы наиболее подходят для эпоса и каковы должны быть существенные качества эпического материала.[234] Во-первых, тема героической поэмы должна быть исторической, поскольку маловероятно, что прославленные деяния, о которых говорится в эпосе, должны быть неизвестны истории. Авторитет истории придает поэту видимость правды, необходимую для того, чтобы обмануть читателя и заставить его поверить, что то, что пишет поэт, - правда. Во-вторых, героическая поэма, согласно Тассо, должна иметь дело с историей не ложной религии, а истинной - христианства. Религия язычников абсолютно непригодна для эпического материала; ибо, если языческие божества не будут представлены, в поэме будет отсутствовать элемент чудесного, а если они будут представлены, в ней будет отсутствовать **Ошибка!** **Закладка не определена.** элемент вероятности. И чудесное, и *правдоподобное* должны существовать вместе в совершенном эпосе, и какой бы трудной ни казалась задача, они должны быть согласованы. Еще одна причина, по которой язычество непригодно для эпоса, заключается в том факте, что идеальный рыцарь должен обладать благочестием, а также другими добродетелями. В-третьих, стихотворение не должно касаться тем, связанных с догматами христианской веры, поскольку такие темы были бы неизменны и не давали бы простора свободной игре изобретательной фантазии поэта. В-четвертых, материал не должен быть ни слишком древним, ни слишком современным, поскольку последний слишком хорошо известен, чтобы с вероятностью допускать причудливые изменения, а первый не только не представляет интереса, но и требует введения странных и чуждых манер и обычаев. Соответственно, времена Карла Великого и Артура лучше всего подходят для героического обращения. Наконец, сами события должны обладать благородством и величием. Следовательно, эпос должен быть рассказом, основанным на каком-либо событии в истории христианских народов, по своей сути благородном и прославленном, но не настолько священного характера, чтобы быть фиксированным и неизменным, и не современным, и не очень отдаленным. Благодаря подбору такого материала стихотворение приобретает авторитет истории, религиозную истину, вольность художественной литературы, соответствующую атмосферу того времени и величие самих событий.[235]

Аристотель говорит, что и эпос, и трагедия имеют дело с выдающимися деяниями. Тассо указывает, что если бы действия трагедии и эпической поэзии были одновременно **Ошибка!** **Закладка не определена.** прославлены одинаково, они оба приводили бы к одинаковым результатам; но трагические действия вызывают ужас и сострадание, в то время как эпические действия, как правило, не вызывают и не должны вызывать этих эмоций. Трагическое действие заключается в неожиданной перемене судьбы и в величии событий, несущих с собой ужас и жалость; но эпическое действие основано на проявлениях высокой воинской доблести, на подвигах вежливости, благочестия, великодушия, ни одно из которых не присуще трагедии. Следовательно, персонажи эпической поэзии и трагедии, хотя оба имеют одинаковый царственный и высший ранг, различаются тем, что трагический герой не является ни совершенно хорошим, ни полностью плохим, как говорит Аристотель, в то время как эпический герой должен обладать самой высокой добродетелью, такой как Эней - типом благочестия, Амадис - типом верности, Ахилл - воинской доблестью, а Улисс - благоразумием.

Сформулировав эти теории героической поэзии в юности, Тассо вознамерился воплотить их в жизнь, результатом чего стала его знаменитая *"Иерусалимская свобода"*. Это стихотворение почти сразу после его публикации вызвало ожесточенную полемику, которая бушевала много лет и которую можно рассматривать как законный исход более раннего спора в связи с *романцами*.^[236] в *Иерусалиме* был в то центра критической активности во второй половине века. Вскоре после его публикации Камилло Пеллегрино опубликовал диалог, озаглавленный *Il Caraffa* (1583), в котором *Джерусалемме* сравнивается с *Орландо Фуриозо*, во многом в пользу первого. Пеллегрино придирается к Ариосто из-за отсутствия единства в его стихотворении, имитируемых безнравственных манер и различных несовершенств стиля и языка; и во всем этом, в единстве, морали и стиле, он находит стихотворение Тассо совершенным. Естественно, это послужило сигналом к жаркой и продолжительной полемике. Академия делла Круска была основана во Флоренции в 1582 году, и, похоже, члены нового общества почувствовали себя задетыми некоторыми саркастическими замечаниями в адрес Флоренции в одном из диалогов Тассо. Соответственно, глава академии Лионардо Сальвиати в диалоге, озаглавленном *"Инфаринато"*, выступил в горячую защиту Ариосто; и начался резкий и недостойный спор между Тассо и Сальвиати.^[237] Тассо ответил Академии делла Круска в своей *Апологии*; а в начале следующего столетия Паоло Бени, комментатор *поэтики* Аристотеля, опубликовал свой *Comparazione di Omero, Virgilio, e Torquato*, в котором Тассо оценивается выше Гомера, Вергилия и Ариосто отличался не только достоинством, красотой стиля и единством фабулы, но и всеми другими качествами, которые, можно сказать, составляют совершенство в поэзии. Прежде чем отклонить весь этот вопрос, следует отметить, что защитники Аристотеля полностью отказались от позиции Джиральди и Пиньи, что *романцы* **Ошибка! Закладка не определена.**сами по себе составляют *жанр* и, следовательно, не подчиняются закону единства Аристотеля. Вопрос, сформулированный Джиральди, заключался в следующем: должно ли каждое стихотворение иметь единство? Вопрос, обсуждавшийся в споре о Тассо, был изменен в такой форме: что такое единство? Обе стороны в споре считали само собой разумеющимся, что каждое стихотворение должно обладать органическим единством; и авторитет Аристотеля, как в эпической, так и в драматической поэзии, отныне был непререкаемым. Оппоненты Тассо апеллировали к авторитету Аристотеля; и Сальвиати, исключительно с целью опровергнуть претензии Тассо, написал расширенный комментарий к *Поэтике*, который до сих пор хранится во Флоренции и который был использован в настоящем эссе.^[238]

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

^[210] Папа Римский, i. 133.

^[211] Рапин, 1674, ii. 2.

^[212] *Поэт*. xxvi.

^[213] Триссино, ii. 118 кв.

^[214] Даниэлло, стр. 34.

- [215] *Ars Poet.* 73.
- [216] Триссино, ii. 112 кв.
- [217] *Поэтика*, стр. 9.
- [218] *Де Поэта*, стр. 105, 106.
- [219] *Поэт.* iii. 95.
- [220] Кастельветро, *Поэтика*, стр. 178 кв.
- [221] Джиральди Чинтио, i. 11, 64.
- [222] Джиральди Чинтио, i. 24.
- [223] *Поэт.* viii. 2.
- [224] Джиральди, i. 66 кв.
- [225] Ср. Тирабоски, vii. 947 кв., и Джиральди, ii. 153 кв. Собственные слова Пиньи цитируются в "Джиральди", i, стр. xxiii.
- [226] Канелло, стр. 306 кв.
- [227] Сперони, v. 521.
- [228] Ср. Минтурно, *Де Поэта*, стр. 151.
- [229] Минтурно, *Поэтика*, стр. 31. Различные мнения о единстве *Орландо Фуриозо*, ср. Канелло, стр. 106, и Фоффано, стр. 59 кв.
- [230] *Поэтика*, стр. 31.
- [231] Т. Тассо, xii. 219 кв.
- [232] Т. Тассо, xii. 234.
- [233] *Делла Вера Поэтика*, глава iii.
- [234] Т. Тассо, xii. 199 кв.
- [235] Т. Тассо, xii. 208.
- [236] Описания этого знаменитого спора можно найти у Тирабоски, Канелло, Серасси и др.; но последнее и наиболее полное - это то, что приведено в двадцатой главе монументального *"Жития Торквато Тассо" Солерти*, Турин, 1895.
- [237] Почти все важные документы, касающиеся спора о Тассо, перепечатаны в издании Розини *"Тассо", Опера*, тома. xviii.-xxiii.
- [238] Вопрос о единстве также поднимался в другом споре второй половины шестнадцатого века. Отрывок из *"Эрколано"* Варчи (1570), ставящий Данте выше Гомера, вызвал споры о *Божественной комедии*. Наиболее важным результатом этого спора стала *"Дифеа Данте"*

Маццони (1573), в которой излагается совершенно новая теория поэзии в защиту великого тосканского поэта.

ГЛАВА V

Ошибка! Закладка не определена.

РОСТ КЛАССИЧЕСКОГО ДУХА В ИТАЛЬЯНСКОЙ КРИТИКЕ

Рост классицизма в критике эпохи Возрождения был обусловлен тремя причинами: гуманизмом, или подражанием классике, аристотелизмом, или влиянием *поэтики* Аристотеля, и рационализмом, или авторитетом разума, результатом роста современного духа в искусствах и науках. Эти три причины лежат в основе итальянского классицизма, а также французского классицизма семнадцатого века.

I. Гуманизм

Прогресс гуманизма можно отличить произвольным, но более или менее практичным разделением на четыре периода. Первый период характеризовался открытием и накоплением классической литературы, а второй период был посвящен аранжировке и переводу обнаруженных таким образом произведений. Третий период отмечен формированием академий, в которых изучалась и гуманизировалась классика и которые в результате породили особый культ учености. Четвертый и последний период отмечен упадком чистой эрудиции, **Ошибка! Закладка не определена.** и началом эстетической и стилистической науки.[239] Практическим результатом возрождения образования и прогресса гуманизма, таким образом, стало изучение классики и подражание ей. К этому подражанию классической литературе в конечном счете можно отнести все, что гуманизм дал современному миру. Таким образом, проблема, стоящая перед нами, заключается в следующем: каков был результат этого подражания классике в той мере, в какой это касалось литературной критики эпохи Возрождения?

Во-первых, подражание классике привело к изучению и культу внешней формы. Элегантность, лоск, четкость дизайна сами по себе стали объектами изучения; и в результате мы имеем формирование эстетического вкуса и рост классического пуризма, к которому можно отнести многие литературные тенденции эпохи Возрождения.[240] При Льве X и на протяжении всей первой половины шестнадцатого века тонкости стиля и стихосложения тщательно изучались. Вида был первым, кто установил законы подражательной гармонии;[241] Бембо, а вслед за ним Дольче и другие изучали поэтический эффект различных звуков и звукоподражательное значение различных гласных и согласных;[242] Клаудио Толомеи попытался ввести классические метры в народный язык;[243] Триссино опубликовал тонкие и систематические исследования на тосканском языке **Ошибка! Закладка не определена.** язык и стихосложение.[244] Позже риторические трактаты Кавальканти (1565), Лионарди (1554) и Партенио (1560), а также более практические руководства Фануччи (1533), Эквикола (1541) и Ручелли (1559) свидетельствуют об огромном импульсе, который подражание классикам придало изучению форма как в классической, так и в народной литературе.

В "*поэтическом искусстве* Вида" есть множество свидетельств риторических и особенно пуристических тенденций современного классицизма. Механическая концепция поэтического выражения, в которой воображение, чувствительность и страсть подчиняются изоощренным предписаниям искусства, повсюду встречается в стихотворении Вайды. Подобно Горацию, Вида настаивает на длительной подготовке к сочинению стихов и предостерегает поэта от потакания своим первым порывам. Он предлагает в качестве подготовки к сочинению стихов, чтобы поэт подготовил список фраз и образов для использования всякий раз, когда этого потребует случай.^[245] Он убеждает поэта в необходимости эвфемистических выражений при представлении предмета своего стихотворения; например, имя Улисса не следует упоминать, но о нем следует говорить как о том, кто повидал много людей и много городов, кто потерпел кораблекрушение при возвращении из Трои и тому подобное.^[246] В таких механических предписаниях, как эти, предвосхищается риторика классицизма семнадцатого века. **Ошибка! Закладка не определена.** Сдержанность, чистота и механическая сторона Vida видны повсюду. Чуть позже, у Даниэлло, мы обнаруживаем аналогичные пуристические тенденции. Он требует строгого разделения жанров, соблюдения приличий и уместности описания персонажей, а также исключения всего неприятного со сцены. В "*Поэтическом подражании*" Партенио (1560) поэту категорически запрещено использовать обычные слова в повседневном обиходе,^[247] и особенно требуется элегантность формы. Партенио считает форму важнее предмета или идеи; для тех, кто слушает или читает стихи, красота дикции важнее, чем характер или даже мысль.^[248]

Партенио отличает превосходную поэзию от посредственной исключительно по риторическим соображениям. Хороший поэт, в отличие от плохого, способен придать великолепию и достоинство самой тривиальной идее с помощью украшений дикции и расположения духа. Эта концепция, по-видимому, особенно понравилась эпохе Возрождения; и Тассо выражает аналогичную идею, называя ее благороднейшей функцией поэта "превращать старые понятия в новые, вульгарные - в благородные, а обычные - в свои собственные".^[249] В более высоком и идеальном смысле поэзия, по словам Шелли, "заставляет знакомые объекты выглядеть так, как будто они незнакомы".^[250]

Именно в соответствии с этим риторическим идеалом классицизма Скалигер делает *выбор и суеверие* высшими достоинствами поэта.^[251] Все, что является **Ошибка! Закладка не определена.** следует тщательно избегать просто популярности (*плебейства*) в мышлении и выражении; ибо искусству присуще только то, что исходит из солидной эрудиции. Основой художественного творчества является подражание и суждение, ибо каждый художник в основе своей является чем-то вроде эха.^[252] Изящество, благопристойность, элегантность, великолепие - главные достоинства поэзии, а жизнь всякого совершенства заключается в мере, то есть умеренности и пропорции. Именно в духе этого классического пуризма Скалигер тщательно различает различные риторические и грамматические фигуры и тщательно оценивает их надлежащее место и функцию в поэзии. Его анализ и систематизация фигур были немедленно приняты учеными и грамматиками его времени и с тех пор сыграли большую роль во французском образовании. Другое следствие догматического учения Скалигера, латинизация культуры, может быть упомянуто здесь лишь вскользь.^[253]

Вторым результатом подражания классике стала язычность культуры Возрождения. Классическое искусство по сути языческое, и Ренессанс пожертвовал всем, чтобы казаться классическим.^[254] Христианская литература не только казалась презренной по сравнению с

классической литературой, но и сама по себе трактовка христианских тем создавала многочисленные трудности. Таким образом, Муций заявляет, что древние басни являются лучшим поэтическим материалом, поскольку они позволяют вводить божества в поэзию, а поэма, будучи чем-то божественным, не должна обходиться без ассоциации с божественностью.^[255] На **Ошибка! Закладка не определена.**переносить Бога Израиля в поэзию, представлять его, так сказать, во плоти, беседующим и спорящим с людьми, было святотатством; апридавать событиям поэтического повествования божественную авторитетность, было святотатством. языческие божества стали предметом первой необходимости в поэзии эпохи Возрождения. Савонарола в пятнадцатом веке и Тридентский собор в шестнадцатом выступили против язычества литературы, но тщетно. Несмотря на Тридентский собор, несмотря на Тассо и Дю Бартаса, языческие боги властвовали над Парнасом до самого конца классического периода; и в семнадцатом веке, как будет видно, Буало явно не одобряет обращение к христианским темам и настаивает на том, что только древние языческие басни должны составлять основу неоклассического искусства.

Третьим результатом подражания классике стало развитие прикладной, или конкретной, критики. Если основы литературы, если формирование стиля может быть результатом только тщательного и разумного подражания классической литературе, перед нами встает проблема: каким классическим авторам мы должны подражать? Ответ на этот вопрос предполагает применение конкретной критики. Необходимо обосновать свои предпочтения; другими словами, они должны быть обоснованы принципиально. Литературные споры гуманистов, споры на тему подражания, чичеронианства и всего остального - все это велось в этом направлении. Суждение авторов в большей или меньшей степени зависело от индивидуальных впечатлений. Но чем дольше продолжались эти споры, тем ближе становился подход к литературной критике, оправдываемый апелляциями к общим принципам, **Ошибка! Закладка не определена.** который становился все более и более устойчивым и детерминированным; так что рост принципов, или критериев суждения в вопросах литературы, на самом деле совпадает с историей роста классицизма.^[256]

Но одним из наиболее важных последствий подражания классике было то, что это подражание стало догмой критики и радикально изменило отношения искусства и природы в той мере, в какой они касаются литературы и литературной критики. Одним словом, подражание классике стало основой литературного творчества. Вида, например, утверждает, что поэт должен подражать классической литературе, ибо только таким подражанием можно достичь совершенства в современной поэзии. На самом деле, это представление доведено до такой крайности, что высшей оригинальностью для Вида становится всего лишь остроумный перевод отрывков из классических поэтов: —

"Haud minor est adeo virtus, si te audit Apollo,
Inventa Argivûm in patriam convertere vocem,
Quam si tute aliquid intactum inveneris ante."^[257]

Муций, вторя Горацию, призывает поэта изучать классику днем и ночью; а Скалигер, как уже было замечено, ставит все литературное творчество в конечном счете в зависимость от разумного подражания: "Немо есть неживое эхо". В результате имитация постепенно приобрела специализированное и почти эзотерическое значение и стала в этом смысле отправной точкой

всех более поздних образовательных теорий **Ошибка! Закладка не определена.** гуманисты. Особенно большое влияние оказала доктрина подражания, выдвинутая Джоном Штурмом, страсбургским гуманистом. [258] Согласно Штурму, имитация - это не рабское копирование слов и фраз; это "страстное и художественное применение ума", которое разумно использует и преобразует все, чему оно подражает. Теория подражания Штурма не совсем оригинальна, но заимствована Агриколой и Меланктоном у Квинтилиана. [259] Квинтилиан сказал, что большая часть искусства состоит в подражании; но для гуманистов подражание стало главным и почти единственным элементом литературного творчества, поскольку литература их времени казалась настолько неполноценной по сравнению с литературой древних.

Поскольку подражание классике, таким образом, стало необходимым условием литературного творчества, каково должно было быть его отношение к подражанию природе? Древние поэты, казалось, настаивали на том, что каждый писатель в основе своей подражает природе, и что тот, кто не подражает природе, отклоняется от цели и принципа искусства. Урок, исходящий из столь авторитетного источника, как этот, не мог остаться без внимания писателей эпохи Возрождения, и эволюцию классицизма можно отличить по изменению точки зрения критиков на отношения между природой и искусством. Эта эволюция может быть прослежена в неоклассический период через три отчетливых этапа, и эти три этапа могут быть обозначены доктринами Вида, Скалигера и Буало соответственно.

Ошибка! Закладка не определена.

Вида говорит, что подражание классике - первое, что необходимо в литературном искусстве. Это, однако, не мешает ему предупреждать поэта, что его первейший долг — наблюдать за природой и копировать ее: -

"Præterea haud lateat te, nil conarier artem,
Naturam nisi ut assimulet, propiusque sequatur."

Однако для Вида, как и для поздних классицистов, природа является синонимом цивилизованных людей, возможно, даже более ограниченных мужчинами города и двора; и изучение природы едва ли было для него чем-то большим, чем пристальное наблюдение различий в человеческих характерах, особенно внешних различий, которые являются результатом разнообразия возраста, ранга, пола, расы, профессии и которые могут быть обозначены термином *этикет*. [260] Подражания природе даже в этом ограниченном смысле Вайда требует, опираясь на авторитет древних. Современный поэт должен подражать природе, потому что великие поэты—классики всегда признавали ее влияние:

"Hanc unam vates sibi proposuere magistram."

Природа сама по себе не представляет особого интереса для Вида. Он принимает классику так же, как мы принимаем Священные Писания; природе следует подражать и следовать ей, потому что этого, по-видимому, требуют древние.

У Скалигера этот принцип продвинул на одну ступень дальше. Поэт создает другую природу и другие судьбы, как если бы он был другим Богом. [261] Вергилий специально создал другую природу такой красоты и совершенства, что поэту не нужно беспокоиться **Ошибка! Закладка**

не определена.реалиями жизни, но он может обратиться ко второй природе, созданной Вергилием для предмета своего подражания . "Все то, чему вы должны подражать, у вас соответствует другой природе, то есть Вергилию".[262] У Вергилия, как и в природе, есть мельчайшие детали основания городов и управления ими, управления армиями, строительства кораблей и управления ими, и фактически все секреты искусств и наук. Чего еще может желать поэт, и действительно, что еще он может найти в жизни, и найти там с такой же уверенностью и точностью? Вергилий создал природу, гораздо более совершенную, чем действительность, и такую, по сравнению с которой действительный мир и сама жизнь кажутся бледными и лишенными красоты. Таким образом, Скалигер выступает за замену мира искусства на жизнь в качестве объекта поэтического подражания. Эта точка зрения находит выражение у многих теоретиков его времени. Партенио, например, утверждает, что искусство - более твердый и безопасный проводник, чем природа; с природой мы можем ошибаться, но едва ли с искусством, ибо искусство искореняет в природе все плохое, в то время как природа смешивает сорняки с цветами и не отличает пороки от добродетелей.[263]

Буало доводит неоклассический идеал природы и искусства до предельного совершенства. По его словам, нет ничего прекрасного, что не было бы правдой, и нет ничего истинного, чего нет в природе. Истина для классицизма - это последнее испытание всего, включая красоту; и, следовательно, чтобы быть прекрасной, поэзия должна основываться на природе. Следовательно, природа должна быть единственным предметом изучения поэта, хотя для Буало, как и для Вида, природа едина со двором и городом. Итак, каким образом мы можем точно узнать, как имитировать природу, и понять, правильно ли мы ее имитировали? Буало находит руководство к правильному подражанию природе и саму проверку ее правильности в подражании классике. Древние велики не потому, что они стары, а потому, что они правдивы, потому что они знали, как видеть природу и подражать ей; а подражать античности - значит, следовательно, использовать лучшие средства, которые когда-либо находил человеческий дух для выражения природы в ее совершенстве.[264] Таким образом, преимущество теории Буало перед теорией Вида и Скалигера заключается в том, что он основал правила и литературную практику классической литературы на разуме и природе и показал, что в авторитете древних нет ничего произвольного. Для Вида природе следует следовать, опираясь на авторитет классики; для Буало классике следует следовать, опираясь на авторитет природы и разума. Скалигер показал, что такой поэт, как Вергилий, создал другую природу, более совершенную, чем реальность, и что поэтому мы должны подражать этой более прекрасной природе поэта. Буало, напротив, показал, что древние просто самым близким и острым образом подражали самой природе, и что, подражая классикам, поэт не подражал второй и отличной природе, но самым верным образом показывал, как подражать настоящей и единственной природе. Это окончательное примирение **Ошибка! Закладка не определена.**имитации природы и имитации классики было наивысшим вкладом Буало в литературную критику неоклассического периода.

II. Аристотелизм

Влияние *поэтики* Аристотеля впервые проявляется в драматической литературе начала шестнадцатого века. "*Софонисба*" Трессино (1515), обычно считающаяся первой регулярной современной трагедией, "*Росмунда*" Ручеллаи (1516) и бесчисленные другие трагедии того периода на самом деле были немногим больше, чем простыми попытками применить аристотелевскую теорию трагедии на практике. Влияние аристотеля очевидно во многих предисловиях к этим пьесам, а также в нескольких современных научных трудах, таких как

"Античные лекции" (1516) Целиуса Родигина, которого Скалигер назвал *omnium doctissimus praeceptor noster*. В то же время *поэтика* не сразу сыграла важную роль в критической литературе Италии. Со времен Петрарки Аристотель, отождествлявшийся в умах гуманистов со столь неприятной им средневековой схоластикой, отчасти утратил свое превосходство; а сильные платонические тенденции эпохи Возрождения еще больше способствовали снижению престижа аристотелизма среди гуманистов. Однако никогда в эпоху Возрождения у Аристотеля не было недостатка в пылких защитниках, и Филельфо, например, писал в 1439 году: "Защищать Аристотеля и истину представляется мне одним и тем же".^[265] В области философии влияние Аристотеля **Ошибка! Закладка не определена.** либеральный перипатетицизм Помпонацци; и многие другие, среди них сам Скалигер, продолжили традиции модернизированного Аристотелизм. С этого времени, однако, положение Аристотеля как высшего философа подвергалось все большему сомнению; и передовые мыслители эпохи Возрождения считали его представителем средневекового мракобесия, противостоявшего прогрессу современных научных исследований.

Но то, что из авторитета Аристотеля было утрачено в области философии, было с лихвой восстановлено в области литературы. Можно сказать, что начало влияния аристотеля на современную теорию литературы относится к 1536 году, когда Тринкавели опубликовал греческий текст *Поэтики*, Пацци - его издание и латинскую версию, а Даниелло - его собственную *Поэтику*. Сын Пацци, посвящая посмертный труд своего отца, сказал, что в "*Поэтике*" заповеди поэтического искусства трактуются Аристотелем так же божественно, как он трактовал все другие формы знания". В тот самый год, когда это было сказано, Рамус получил степень магистра в Парижском университете, победоносно защитив тезис о том, что все доктрины Аристотеля без исключения ложны.^[266] Поэтому 1536 год можно рассматривать как поворотный момент в истории влияния Аристотеля. Это знаменует начало его господства в литературе и упадок его диктаторского авторитета в философии.

Ошибка! Закладка не определена.

Между 1536 годом и серединой столетия итальянские критики и поэты постепенно усваивали уроки *поэтики* Аристотеля. К 1550 году вся *Поэтика* была включена в критическую литературу Италии, и Фракасторо мог сказать, что "Аристотель получил не меньшую известность благодаря сохранившейся его *поэтике*, чем благодаря его философским останкам".^[267] Согласно Бартоломмео Риччи, в письме принцу Альфонсо, сыну Геркулеса II., герцог Феррары, Магги был первым человеком, который публично интерпретировал *поэтику* Аристотеля.^[268] Эти лекции были прочитаны незадолго до апреля 1549 года. Еще в 1540 году Бартоломмео Ломбарди, соавтор Магги в его "Комментарии к *поэтике*", намеревался прочитать публичные лекции по *поэтике* перед падуанской академией, но умер, не достигнув своей цели.^[269] За выступлениями Магги последовали многочисленные публичные чтения на тему Аристотеля и Горация, в том числе Варчи, Джиральди Чинтио, Луизино и Трифоне Габриэлли; и с этого времени количество публичных чтений на темы, связанные с литературной критикой, и поэзией Данте и Петрарки, значительно увеличилось.

Количество комментариев к самой *Поэтике*, опубликованных в XVI веке, действительно примечательно. Ценность этих комментариев в целом заключается не столько в том, что они что-то добавляют к литературной критике эпохи Возрождения, сколько в том, что их объяснения значения слов Аристотеля **Ошибка! Закладка не определена.** были приняты современными

критиками и стали в некотором смысле источником всех литературных аргументов шестнадцатого века. Их влияние не ограничивалось только этим конкретным периодом. Для критиков и поэтов классического периода Франции они были, можно сказать, живыми существами. Расин, Корнель и другие выдающиеся писатели обладали копиями этих комментариев, тщательно изучали их, цитировали в своих предисловиях и критических статьях и даже снабдили свои собственные копии комментариев примечаниями на полях, некоторые из которых можно увидеть в современных изданиях их произведений. В предисловии к книге Рапена "*Размышления о поэтическом искусстве*" (1674) приводится история литературной критики, которая почти полностью посвящена этим итальянским комментаторам; и такие писатели, как Шапелен и Бальзак, горячо спорили и обсуждали их относительные достоинства.

На некоторых из этих итальянских комментаторов уже были сделаны ссылки.^[270] Первым критическим изданием "*Поэтики*" было издание Робортелли (1548), за ним последовали издания Магги (1550) и Веттори (1560), оба написанные на латыни и оба демонстрирующие большую образованность и проницательность. Первым переводом *Поэтики* на народный язык был перевод Сеньи (1549), за которым последовали итальянские комментарии Кастельветро (1570) и Пикколомини (1575). Тассо, сравнив работы этих двух комментаторов, пришел к выводу, что, в то время как Кастельветро обладал большей эрудицией и изобретательностью, Пикколомини обладал большей зрелостью суждений, большей образованностью, возможно, при меньшей эрудиции, и, безусловно, изучал больше Аристотеля и больше подходил для интерпретации *поэтики*.^[271] Два последних раздела *Поэтики* Триссино, опубликованные в 1563 году, представляют собой немногим больше, чем парафраз и переложение трактата Аристотеля. Но о любопытных крайностях, к которым привело восхищение Аристотелем итальянских ученых, можно почерпнуть из работы, опубликованной в Милане в 1576 году, - издания "*Поэтики*, изложенной в стихах", книги Бальдини "*Ars Poetica Aristotelis versibus exposita*". "*Поэтика*" также была адаптирована для использования в качестве практического пособия для поэтов и драматургов в таких работах, как краткий сборник Риккобони "*Художественная поэтика Аристотелиса*" и "*Обычная поэтическая практика*" (1591). Последним из великих итальянских комментариев к *поэтике*, оказавшим общеевропейское влияние, был, возможно, комментарий Бени, опубликованный в 1613 году; но это переносит нас за пределы столетия. Помимо опубликованных изданий, переводов и комментариев, было написано много других, которые до сих пор можно найти в рукописях в библиотеках Италии. Уже упоминалось о книге Сальвиати (1586). Есть также два анонимных комментария, датируемых этим периодом, в рукописи из Флоренции, — один в Magliabechiana, а другой в Riccardiana. Последнее произведение, которое можно здесь упомянуть, - это "*Поэтические рассуждения Буонамичи в "Диффеze Аристотеля"*", в котором Аристотель горячо защищается от нападок его недоброжелателей.

Ошибка! Закладка не определена.

Именно в Италии в этот период впервые сложилась литературная диктатура Аристотеля, и именно Скалигеру современный мир обязан утверждением высшего авторитета Аристотеля как критического теоретика. Фракасторо сравнивал важность *поэтики* Аристотеля с важностью его философских трактатов. Триссино следовал Аристотелю устно и почти буквально. Варчи говорил о годах изучения Аристотеля как о существенной предпосылке для каждого, кто вступает на поприще литературной критики. Партенио за год до публикации "*Поэтики*" Скалигера утверждал, что все, что касается трагедии и эпической поэзии, было урегулировано

Аристотелем и Горацием. Но Скалигер пошел еще дальше. Он был первым, кто назвал Аристотеля вечным законодателем поэзии. Он был первым, кто предположил, что долг поэта состоит в том, чтобы сначала выяснить, что говорит Аристотель, а затем беспрекословно подчиняться этим заповедям. Он отчетливо называет Аристотеля вечным диктатором всех искусств: "*Aristoteles imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus*".^[272] Это, пожалуй, первый случай в современной литературе, когда Аристотель определенно рассматривается как литературный диктатор, и диктатура Аристотеля в литературе, следовательно, может быть датирована 1561 годом.

Но Скалигер сделал нечто большее. По-видимому, он был первым, кто попытался примирить *поэтику* Аристотеля не только с заветами Горация и определениями латинских грамматиков, но и со всей практикой латинской трагедии, комедии и **Ошибка! Закладка не определена.**эпическая поэзия. Именно в свете этого примирения аристотелизма с латинским духом Аристотель стал для Скалигера литературным диктатором. В первую очередь его интересовал не Аристотель, а идеал, созданный им самим и основанный на таких частях учения Аристотеля, которые получили подтверждение в теории или практике римской литературы; и этот новый идеал, гармонирующий с латинским духом Возрождения, стал со временем одной из основ классицизма. Влияние аристотелизма было еще более усилено Тридентским собором, который придал доктрине Аристотеля такую же степень авторитетности, как католической догме.

Все эти обстоятельства способствовали повышению значимости Аристотеля в Италии в XVI веке, и в результате итальянцы навязали Европе литературную диктатуру Аристотеля на два столетия вперед. С 1560 по 1780 год Аристотель считался высшим авторитетом в области литературы по всей Европе. Никогда, даже в Англии, в течение этого периода и после него, не было разрыва с аристотелевской традицией, и влияние *поэтики* можно обнаружить у Сиднея и Бена Джонсона, у Милтона и Драйдена, а также у Шелли и Кольриджа. Лессинг, даже отойдя от классической практики французской сцены, защищал свои нововведения авторитетом Аристотеля и сказал о *поэтике*: "Я без колебаний признаю, даже если поэтому в наши просвещенные времена меня будут презирать, что я считаю это произведение таким же непогрешимым, как Элементы **Ошибка! Закладка не определена.** Евклида".^[273] В 1756 году, за двенадцать лет до Лессинга, один из предшественников романтического движения в Англии, Джозеф Уортон, также сказал о *поэтике*: "Пытаться понять поэзию, не изучив прилежно этот трактат, было бы так же абсурдно и невозможно, как претендовать на знание геометрии, не изучив Евклида".^[274]

Одним из первых результатов диктатуры Аристотеля было придание современной литературе свода нерушимых правил для драмы и эпоса; то есть драматические и героические поэты были ограничены определенной фиксированной формой и определенными фиксированными персонажами. Классическая поэзия, конечно, была идеалом эпохи Возрождения, и Аристотель проанализировал методы, которые использовались в этих произведениях. Вывод, по-видимому, заключался в том, что, следуя этим правилам, можно было создать литературу равной важности. Эти формулы лежали в основе классической литературы, и правила, которые создали такие литературы, как греческая и римская, вряд ли можно было игнорировать. В результате эти правила стали все больше и больше рассматриваться как основы и, наконец, почти как сами критерии литературы; и именно вследствие их принятия в качестве поэтических законов возникли современная классическая драма и эпос. Первые современные трагедии и первые

современные эпосы были едва ли чем-то большим, чем попытками применить аристотелевские правила на практике. Культ формы в эпоху Возрождения вызвал реакцию против **Ошибка! Залкада не определена.** бесформенности и беспозвоночного характера средневековой литературы. Литература Средних веков была бесконечно ниже литературы древних; средневековой литературе не хватало формы и структуры, классическая литература имела правильную и определенную форму. Затем форма стала рассматриваться как существенное различие между совершенной литературой Греции и Рима и несовершенной и вульгарной литературой Средневековья; и вывод из этого заключался в том, что для того, чтобы быть классическим, поэт должен соблюдать форму и структуру классики. Минтурно действительно говорит, что "заповеди, данные в древности древними мастерами, а теперь повторяемые мной здесь, следует рассматривать просто как обычное дело, а не как нерушимые законы, которые должны действовать при любых обстоятельствах".[275] Но это не было общей концепцией эпохи Возрождения. Муцио, например, конкретно говорит:—

"Queste legge ch' io scrivo e questi esempi
Sian, lettore, al tuo dir perpetua norma;"

и в другом месте он говорит о данной им заповеди как о "вере, ферме и неизбежном пути".[276] Скалигер идет еще дальше, ибо, по его словам, даже о самих классиках следует судить по этим стандартам и правилам. "Мне кажется, - говорит Скалигер, - что нам не следует все отсылать к Гомеру, как если бы он был нормой, но самого Гомера следует отнести к норме".[277] В современный классический период несколько **Ошибка! Залкада не определена.** позже было установлено, что эти правила основаны на причине:—

"Эти старые правила, открытые, а не изобретенные,
все еще являются природой, но природой методизированной".[278]

Но в эпоху Возрождения они были приняты *кафедры* классической литературы.

Формулирование фиксированного свода критических правил было не единственным результатом влияния аристотеля. Одним из наиболее важных из этих результатов, как оказалось, было рациональное обоснование художественной литературы. С появлением *Поэтики* Аристотеля в современной Европе эпоха Возрождения впервые смогла сформулировать систематическую теорию поэзии; и поэтому именно повторному открытию *Поэтики*, можно сказать, мы обязаны основанием современной критики. Именно на стороне аристотелизма итальянская критика оказала свое влияние на европейскую литературу; и то, что это влияние было глубоким и широко распространенным, частично покажет наше изучение критической литературы Франции и Англии. Критики, с которыми мы имели дело, - это не просто мертвые провинциальные имена; они целых два столетия оказывали влияние не только на Францию и Англию, но также на Испанию, Португалию и Германию.

Литературная критика в каком-либо реальном смысле зародилась в Испании только в самом конце XVI века, и появившиеся тогда критические работы были полностью основаны на работах итальянцев. Книга Ренгио *"Искусство испанской поэзии"* (1592), поскольку она **Ошибка! Залкада не определена.** посвящена теории поэзии, основана на Аристотеле, Скалигере и различных итальянских авторитетах, согласно собственному признанию автора. *"Философия*

Антигуа поэтика" Пинчиано (1596) основана на тех же авторитетных источниках. Точно так же Каскалес в своих *поэтических таблицах* (1616) называет своими авторитетами Минтурно, Джиральди Чинтио, Магги, Риккобони, Кастельветро, Робортелли и своего соотечественника Пинчиано. Источники этих и всех других произведений, написанных в этот период, итальянские; и следующий отрывок из "*Поэтического сборника*", написанного около 1606 года испанским поэтом Хуаном де ла Куэва, является хорошей иллюстрацией не только общего влияния итальянцев на испанскую критику, но и того высокого уважения, с которым испанские литераторы относились к отдельным итальянским критикам:

"De los primeros tiene Horacio el puesto,
En numeros y estilo soberano,
Qual en su Arte al mundo es manifesto.
Escaligero [*i.e.* Scaliger] hace el paso llano
Con general enseñamiento y guía,
Lo mismo el docto Cintio [*i.e.* Giraldi Cintio] y Biperano.[279]
Маранта[280] эгемплар-де-ла-Поэзия,
Вида-эль-Норте, Понтано[281] эль-орнаменто,
Ла-луз-Минтурно, качественная соль-дель-диа....
Acuden todos a colmar sus vasos
Al oceano sacro de Stagira [*i.e.* Aristotle],
Donde se afirman los dudosos pasos,
Se eterniza la trompa y tierna lira."[282]

Влияние итальянцев было столь же велико и в Германии. От Фабрициуса до Опица почти все критические идеи Германии были заимствованы, прямо или косвенно, из итальянских источников. Фабрициус в своем "*О поэтике*" (1584) признает свой долг перед Минтурно, Партенио, Понтанусом и другими, но прежде всего перед Скалигером; и большинство критических идей, с помощью которых Опиц обновил современную немецкую литературу, восходят к итальянским источникам, через Скалигера, Ронсара и Даниэля Хайнсиуса. Лучшей иллюстрации влияния итальянских критиков на европейскую литературу нельзя было бы привести, чем в книге Опица "*Книга немецких поэтов*".[283]

Влияние итальянской критики на критическую литературу Франции и Англии будет более или менее рассмотрено в оставшихся частях этого эссе. Здесь, однако, можно отметить, что в критических трудах Лессинга представлена кульминация итальянской традиции в европейской литературе, особенно со стороны аристотелизма. Шелли представляет собой подобную кульминацию итальянской традиции в Англии. Его долг перед Сидни и Милтоном, **Ошибка!** **Закладка не определена.**, которые представляют итальянское влияние в елизаветинскую эпоху, и особенно перед Тассо, которого он постоянно цитирует, очень заметен. Таким образом, долг современной литературы перед итальянской критикой не так уж мал. За полвека, прошедшие между Видой и Кастельветро, итальянская критика сформулировала три вещи: теорию поэзии, жесткую форму для эпоса и жесткую форму для драмы. Эти жесткие формы драмы и эпоса управляли творческим воображением Европы в течение двух столетий, а затем исчезли. Но в то время как современная эстетика уже более столетия изучает процессы

искусства, теория поэзии, изложенная итальянцами шестнадцатого века, не утратила своей ценности, а продолжала занимать более утонченные умы людей с того времени и по сей день.

III. Рационализм

Рационалистический настрой можно наблюдать в критической литературе почти в самом начале шестнадцатого века. Этот дух рационализма прослеживается на протяжении всего Возрождения; и его общие причины можно искать в освобождении человеческого разума в эпоху Возрождения, в росте наук и искусств и в реакции против средневекового жречества и догм. Причины его развития в литературной критике можно найти не только в этих, но и в ряде других влияний того периода. Язычество культуры, рост рационалистических философий с их всепроникающим влиянием на искусство и литературу и **Ошибка! Закладка не определена.** более того, влияние *Ars Poetica* Горация с его идеалом "здорового смысла" - все это привело к преобладанию элемента разума в литературе и в литературной критике.

В Виде можно найти три элемента, лежащих в основе классицизма: подражание классике, подражание природе и авторитет разума. Разум является для него последним испытанием всего сущего:—

"Semper nutu rationis eant res." [284]

Функция разума в искусстве состоит, во-первых, в том, чтобы служить стандартом при выборе и осуществлении замысла, оплотом против действия простого случая, [285] и, во-вторых, в том, чтобы умерять выражение собственной личности и страсти поэта, оплотом против болезненной субъективности, которая является ужасом классического темперамента. [286]

О Скалигере говорили, что он был первым современным человеком, который закрепил в своде доктрин основные следствия суверенитета разума в литературе. [287] Вряд ли это было его целью и уж точно не его достижением. Но, во всяком случае, он был одним из первых современных критиков, подтвердивших, что для каждой конкретной формы литературы существует стандарт совершенства, показавших, что к этому стандарту можно прийти *априори* с помощью разума, и попытавшихся сформулировать такой стандарт для каждой литературной формы. "Есть во всем общем" **Ошибка! Закладка не определена.** первично в прямой кишке, в теле нормана, в теле рационального воздушного дирижабля солнца". [288] Это фундаментальное допущение *поэтики* Скалигера также является одной из основных идей классицизма. Мало того, что в каждом виде литературы существует стандарт, норма, но эта норма может быть определенно сформулирована и определена с помощью разума; и долг критика - сформулировать эту норму, а долг поэта - изучать ее и следовать ей, ни в коем случае не отклоняясь от нормы. Даже Гомера, как мы видели, следует судить в соответствии с этим стандартом, достигнутым благодаря разуму. Такой метод отсекает всякую возможность новизны формы или выражения и заставляет каждого поэта, древнего или современного, великого или малого, подчиняться одному и тому же стандарту совершенства.

Рост и влияние рационализма в итальянской критике лучше всего можно проследить по постепенному влиянию, которое его развитие оказало на элемент аристотелизма. Другими словами, рационализм изменил точку зрения, согласно которой аристотелевские каноны рассматривались в итальянском Возрождении. Более ранние итальянские критики принимали свои правила и предписания, опираясь только на авторитет Аристотеля. Так, Триссино в начале пятого раздела своей *Поэтики*, законченной в 1549 году, хотя начатой примерно за двадцать

лет до этого, говорит: "Я не отступлю от правил и заповедей древних, и особенно Аристотеля".[289] Несколько позже, в 1553 году, Варчи говорит: "Разум и Аристотель - мои два проводника".[290] Здесь элемент **Ошибка! Закладка не определена**.сначала заявляет о себе разум, но нет никаких указаний на то, что аристотелевские каноны сами по себе разумны. У критика есть два проводника: индивидуальный разум и аристотелевские правила, и каждый из этих двух проводников должен служить везде, где другой оказывается не в состоянии. Эта же точка зрения встречается десятилетием позже у Тассо, который говорит, что защитники единства эпической поэмы сделали "щит из авторитета Аристотеля, и у них нет недостатка в оружии, предоставляемом разумом";[291] и аналогичным образом в 1583 году сэр Филип Сидни говорит, что единства времени требуют "как заповеди Аристотеля, так и обычная причина".[292] Здесь и Тассо, и Сидни, утверждая, что обсуждаемый конкретный закон сам по себе разумен, говорят о *поэтике* Аристотеля и разуме как об отдельных авторитетах и не показывают, что сам Аристотель основывал все свои предписания на разуме. У Денореса, несколько лет спустя, развитие продвигается на один этап дальше в направлении предельно классической позиции, как, например, когда он говорит о "разуме и *поэтике* Аристотеля, которая действительно не основана ни на чем, кроме разума".[293] Это все, до чего когда-либо доходила итальянская критика. Как будет видно, функцией неоклассицизма во Франции было показать, что такая фраза, как "разум и Аристотель", сама по себе является противоречием, что аристотелевские каноны и разум в конечном счете сводимы к одному и тому же, и что не только то, что есть в Аристотеле, будет **Ошибка! Закладка не определена**.будет признано разумным, но и все, что разум диктует для литературного соблюдения, будет признано разумным. можно найти у Аристотеля.

Рационализм привел к нескольким очень важным результатам в литературе и литературной критике в шестнадцатом веке. Во-первых, он имел тенденцию отводить разуму более высокое место в литературе, чем воображению или чувствительности. Следует помнить, что критики эпохи Возрождения часто классифицировали поэзию как одну из логических наук; и ничто не могло быть в большем согласии с неоклассическим идеалом, чем утверждение Варчи и других, что чем лучше поэт разбирается в логике, тем лучше он будет как поэт. Сент-Бев ставит Скалигеру в заслугу то, что он первым сформулировал эту теорию литературы, которая подчиняет творческое воображение и поэтическую чувствительность разуму;[294] но заслуга или дискредитация ее создания принадлежит не только Скалигеру. Эта тенденция к апофеозу разума была распространена на протяжении всего шестнадцатого века и не характерна ни для одного отдельного автора. Итальянские критики этого периода были первыми, кто сформулировал классический идеал о том, что эталон совершенства может быть постигнут разумом и что совершенства можно достичь только путем реализации этого эталона.

Рационалистический дух также имел тенденцию накладывать печать неодобрения на экстравагантность любого рода. Субъективность и индивидуализм все больше и больше рассматривались, по крайней мере теоретически, как несоответствующие классическому совершенству. Ясность, разумность, коммуникабельность были самыми высокими требованиями к искусству; и любое чрезмерное проявление индивидуальности поэта полностью не одобрялось. Человек, не только как разумное существо, но и как социальное существо, считался основой литературы. Строки Буало: —

"Que les vers ne soient pas votre éternel emploi;
Cultivez vos amis, soyez homme de foi;

C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
Il faut savoir encore et converser et vivre,"[295]

были предвосхищены в "*Диалоге против поэтов*" Берни, написанном в 1526 году, хотя и не опубликованном до 1537 года. Эта очаровательная инвектива направлена против модной литературы того времени, и особенно против всех профессиональных поэтов. Пишущий с точки зрения утонченного и рационалистического общества, Берни делает большой акцент на том факте, что поэзию не следует воспринимать слишком серьезно, что это времяпрепровождение, рекреация культурных людей, простая безделица; и он заявляет, что презирает тех, кто тратит все свое время на написание стихов. Тщеславие, бесполезность, экстравагантность и сквернословие профессиональных поэтов вызывают у него искреннее презрение; одобрения заслуживают только те, кто пишет стихи для развлечения. "Неужели вы настолько глупы, - кричит он, - чтобы думать, что я называю поэтом любого, кто пишет стихи, и что я считаю таких людей, как Вида, Понтано, Бембо, Санназаро, простыми поэтами? Я никого не называю поэтом и не осуждаю его как такового, если только он не занимается ничем иным, как пишет стихи, причем жалкие, и ни на что другое не годен. Но мужчины, которых я упомянул, не являются **Ошибка! Закладка не определена.** поэты по профессии".[296] Здесь выражены чувства утонченной и светской эпохи — эпохи Людовика XIV. не меньше, чем у Льва X.

Нерелигиозный характер неоклассического искусства также можно рассматривать как одно из следствий этого рационалистического настроения. Совместное воздействие гуманизма, по сути языческого, и рационализма, по сути скептического, не способствовало росту религиозных чувств в литературе. Классицизм, результат этих двух тенденций, становился все более и более рационалистическим, все более и более языческим; и, как следствие, религиозная поэзия в каком-либо реальном смысле перестала процветать там, где преобладали более строгие формы классицизма. У Буало эти тенденции выливаются в определенный отчетливый антагонизм к самим формам христианства в литературе:

"C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus,
Bannissant de leurs vers ces ornemens reçus,
Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,
Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes;
Mettent à chaque pas le lecteur en enfer;
N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.
De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles;
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourmens mérités;
Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable."[297]

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[239] Симондс, ii. 161, на основе Фойгта.

[240] Ср. Вудворд, стр. 210 кв.

[241] Халлам, *лит. Европы*, i. 8. 1. Ср. Папа Римский, i. 182: "Omnia sed numeris vocum concordibus aptant" и т.д.

[242] Бембо, *Проза*, 1525; Дольче, *Консервация*, 1550, библиотека iv.; и т.д.

[243] *Версия Новой поэзии Тосканы*, 1539.

[244] Триссино, *Поэтика*, lib. i.-iv., 1529; Томитано, *Делла Лингва Тоскана*, 1545; и т.д.

[245] Папа Римский, i. 134. Ср. Де Санктис, ii. 153 кв.

[246] Папа Римский, i. 152.

[247] Партенио, стр. 80.

[248] Там же. стр. 95.

[249] *Опера*, xi. 51.

[250] *Защита*, стр. 13.

[251] *Поэт*. v. 3.

[252] *Поэт*. v. 1; vi. 4.

[253] Ср. Брунетьер, стр. 53.

[254] Симондс, ii. 395 кв.

[255] Муцио, стр. 94.

[256] Ср. Деннис, *Избранные работы*, 1718, ii. 417 кв.

[257] Папа Римский, i. 167.

[258] Лаас, *"Педагогика Иоганна Штурма"*, Берлин, 1872, стр. 65 кв.

[259] *Inst. Orat.* x. 2.

[260] Папа Римский, i. 165.

[261] *Поэт*. i. 1.

[262] *Поэт*. iii. 4.

[263] Партенио, стр. 39 кв.

[264] Ср. Брунетьер, стр. 102 кв., и Лансон, *История. de la Litt. fr.*, стр. 494 кв.

[265] *Греческая литература*, изд. Легран, 1892, стр. 31.

[266] "Квест по Аристотелевскому изречению без фальши и комментария"; Бейль, *Диктант*. с. против Рамуса, примечание С.

[267] Фракасторо, i. 321.

[268] Тирабоски, vii. 1465.

[269] Магги, посвящение.

[270] В приложении к этому эссе вы найдете отрывок из неопубликованного комментария Сальвиати к *Поэтике*, в котором он высказывает свое суждение о комментаторах, которые предшествовали ему.

[271] Тассо, xv. 20.

[272] *Поэт*. vii. ii. 1.

[273] *Гамбург. Драма*. 101-104.

[274] *Эссе о Папе Римском*, 3-е изд., i. 171.

[275] *Поэтика*, стр. 158.

[276] Муцио, стр. 81 v., 76 v.

[277] *Поэт*. i. 5.

[278] Поуп, *Эссе о критике*, 88.

[279] Виперано, автор книги "*О поэтических библиотеках*", Антверпен, 1579.

[280] Маранта, автор книги "*Лукулловы вопросы*", Базель, 1564.

[281] Три писателя эпохи Возрождения носили это имя: Г. Понтано, знаменитый итальянский гуманист и латинский поэт, умерший в 1503 году; П. Понтано из Брюгге, автор *Ars Versificatoria*, опубликованной в 1520 году; и Дж. Понтанус, богемский иезуит, автор *Institutiones Poeticæ*, впервые опубликованный в Ингольштадт в 1594 году и несколько раз переиздавался.

[282] Седано, *Испанский Парнас*, Мадрид, 1774, viii. 40, 41.

[283] Ср. Бергхоффера, "Книгу поэтов" *Опица*, 1888, и Бекхеррна, "*Опица, Ронсара и Хайнсууса*", 1888. Первое упоминание о *поэтике* Аристотеля, написанной к северу от Альп, можно найти в *Обращении Лютера к христианской знати немецкой нации* в 1520 году. "*Диспуты о трагикомедии*" Шоссера, опубликованные в 1559 году, за два года до появления работы Скалигера, полностью основаны на *поэтике* Аристотеля.

[284] Папа Римский, i. 155.

[285] *Цит. по изданию*, начало: "Nec te for inopina regat".

[286] Папа Римский, i. 164, начало: "Ne tamen ah nimium".

[287] Линтильяк, в "*Новом ревю*", lxiv. 543.

[288] Скалигер, *поэт*. iii. 11.

[289] Триссино, ii. 92.

[290] Варчи, стр. 600.

[291] Тассо, xii. 217.

[292] *Защита поэзии*, стр. 48.

[293] *Discorso*, 1587, стр. 39 v.

[294] *Causeries du Lundi*, iii. 44.

[295] *Художественная поэзия*. iv. 121.

[296] Берни, стр. 249.

[297] *Художественная поэзия*. iii. 193. Ср. Драйден, *Рассуждения о сатире*, в произведениях, xiii. 23 кв.

ГЛАВА VI

Ошибка! Закладка не определена.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ИТАЛЬЯНСКОЙ КРИТИКЕ

В итальянской критической литературе XVI века можно обнаружить зачатки как романтической, так и классической критики. Развитие романтизма в ренессансной критике обусловлено различными тенденциями древнего, средневекового и современного происхождения. Древним элементом является платонизм; средневековыми элементами являются христианство и влияние литературных форм и литературной тематики средневековья; а современными элементами являются рост национальной жизни и национальных литератур и противопоставление современной философии аристотелизму.

I. Древний романтический элемент

Как элемент разума является преобладающей чертой неоклассицизма, так и элемент воображения является преобладающей чертой романтизма; и в зависимости от того, насколько разум или фантазия преобладают в литературе эпохи Возрождения, возникает неоклассицизм или романтизм, в то время как самое совершенное искусство находит примирение обоих элементов в образном разуме. Согласно **Ошибка! Закладка не определена.** на способность разума, когда поэт становится основой литературы, он как бы прикован к земле, и искусство становится простым аргументированным выражением правды жизни. Благодаря способности воображения поэт способен создавать свой собственный новый мир — мир, в котором его гений волен формировать все, что ему взбредет в голову. Это романтическое учение о свободе гения, вдохновении и силе воображения, в той мере, в какой оно составляет часть ренессансной критики, обязано своим происхождением платонизму. О влиянии платоновских доктрин среди гуманистов уже упоминалось. Они считали Платона своим лидером в борьбе против средневековья, схоластики и аристотелизма. Аристотелевская диалектика Средневековья апеллировала исключительно к разуму; платонизм давал возможность воображению воспарить к смутным и возвышенным высотам и прийти в гармонию с божественными тайнами вселенной. Что касается поэзии и художественной литературы в целом, критики эпохи Возрождения

апеллировали от Платона о *Республике* и законах к Платону о *Изданиях*, *Федре* и *Симпозиуме*. Поскольку красота является предметом искусства, восхваление красоты Платоном было перенесено эпохой Возрождения в поэзию, а его восхваление философа - в поэтессу.

Аристотелевское учение определяет красоту в соответствии с ее отношением к внешнему миру; то есть поэзия - это подражание природе, выраженное в общих чертах. Платоническая доктрина, напротив, **Ошибка! Закладка не определена.** связана с поэзией, или красотой, в той мере, в какой это касается собственной природы поэта; то есть поэт вдохновлен Богом и является творцом, подобным Богу. Фракасторо, как уже было замечено, воплощает платонический восторг, наслаждение истинной и сущностной красотой вещей, подлинные испытания поэтической силы. Вводя этот платоновский идеал поэтической красоты в современную литературную критику, он определяет и различает поэзию в соответствии с субъективным критерием; и именно в зависимости от того, настаивается ли объективная или субъективная концепция искусства, мы имеем классический дух или романтический дух. Крайние романтики, такие как Шлегели и их современники в Германии, полностью исключают связь поэзии с внешним миром, и в этой крайней форме романтизм отождествляется с преувеличенным субъективным идеализмом Фихте и Шеллинга. Крайние классицисты полностью исключают личность поэта; то есть поэзия - это просто аргументированное выражение, совершенное выражение того, что все люди могут видеть в природе, поскольку поэт обладает не большим пониманием жизни — не большим воображением — чем любой обычный, рассудительный человек.

Влияние этого платоновского элемента на критику эпохи Возрождения было различным. Во-первых, именно под влиянием Платона впервые стало очевидным отношение красоты к поэзии. [298] Согласно Скалигеру, Тассо, Сиднею, поэтом создан другой мир красоты, — мир, который обладает красотой в ее совершенстве, как этот мир **Ошибка! Закладка не определена.** никогда не сможет. Сам по себе разум не оставляет места красоте; и соответственно, для неоклассиков искусство в конечном счете ограничивалось моральными и психологическими наблюдениями. Более того, платонизм поднимал вопрос о свободе гения и воображения. Из всех людей только поэт, как указывали Сидни и другие, не связан никакими законами. Но если поэзия - это вопрос вдохновения, как ее можно назвать искусством? Если достаточно одного гения, зачем нужны исследования и выдумки? Для крайних романтиков того периода одного гения считалось достаточным для создания величайших поэтических произведений; для крайних классицистов прилежное искусство без помощи гения выполняло все функции поэтического творчества; но большинство критиков шестнадцатого века, похоже, соглашались с Горацием в том, что гений, или врожденная склонность, необходима для начала, но что для ее регулирования и совершенствования нужны искусство и учеба. Гениальности недостаточно без сдержанности и совершенствования.

Скалигер, как ни странно, сочетает в себе классические и романтические элементы. Поэт, согласно Скалигеру, вдохновлен, фактически он творец, подобный Богу; но поэзия - это имитация (то есть воссоздание) природы в соответствии с определенными фиксированными правилами, полученными из наблюдения за предшествующим выражением природы в великом искусстве. Именно эти правила делают поэзию искусством; и эти правила образуют особый неоклассический элемент, наложенный на аристотелевскую доктрину. **Ошибка! Закладка не определена.**

II. Средневековые элементы

Средние века внесли в поэтический идеал Возрождения два элемента: романтические темы и христианский дух. Формы и сюжеты средневековой литературы отчетливо романтические. "*Божественная комедия*" Данте - аллегорическое видение; оно почти уникально по форме и не имеет классического прототипа.[299] Тенденция петраркизма также была направлена в сторону романтизма. Его "тщеславие" и субъективизм привели к неклассической экстравагантности мысли и выражения; а влияние петраркизма сделало лирическую поэзию и, соответственно, критику лирической поэзии более романтической, чем любую другую форму литературы или литературной критики периода классицизма. Именно по этой причине в классический период было мало лирики, не только во Франции, но и везде, где преобладал классический темперамент. Темы *романов* также средневековые и романтические; но, хотя они являются средневековым вкладом в литературу,[300] они стали вкладом в литературную критику только после роста национальной жизни и развития чувства национальности, причем и то, и другое явно современно.

Некоторые ссылки на язычество культуры гуманистами уже делались. Но с ростом того возрождения христианских настроений, которое привело к Реформации, предпринимались многочисленные попытки примирить христианство с **Ошибка! Залка не определена.**языческая культура.[301] Такие люди, как Фичино и Пико делла Мирандола, пытались гармонизировать христианство и платоновскую философию; а при великом покровителе литературы папе Льве X. предпринимались различные попытки гармонизировать христианство с духом классицизма в литературе. В таких стихотворениях, как "*Христиада*" Вайды и "*Девственная часть*" Санназаро, христианство покрыто покрывалами язычества или классицизма.

Первая реакция против этой язычества культуры была, как мы видели, предпринята Савонаролой. Эта реакция была вновь усилена в следующем столетии влиянием и авторитетом Тридентского собора; и после середины шестнадцатого века христианский идеал играет заметную роль в литературной критике. Дух как Джиральди Чинтио, так и Минтурно отчетливо христианский. Для Джиральди *романцы* являются христианскими и, следовательно, превосходят классические эпосы. Он допускает введение языческих божеств только в эпосы, посвященные древним классическим сюжетам; но Тассо идет дальше и говорит, что ни один современный поэт-герой не должен иметь с ними ничего общего. Согласно Тассо, героями героической поэмы должны быть христианские рыцари, а сама поэма должна иметь дело с истинной, а не ложной религией. Эта тема не должна быть связана с каким-либо догматом христианской веры, поскольку это было установлено Тридентским собором; но язычество в любой форме совершенно непригодно для современного эпоса. Тассо даже заходит так далеко, что утверждает, что благочестие должно быть причислено к добродетелям рыцарских героев эпической поэзии.**Ошибка! Залка не определена.**В то же время Лоренцо Гамбара написал свою работу "*О совершенном разуме поэтов*", чтобы доказать, что для каждого поэта важно исключить из своих стихотворений не только все порочное или непристойное, но и все сказочное или связанное с языческими божествами.[302] Именно этой религиозной реакции мы обязаны христианской поэзией Тассо, Дю Бартаса и Спенсера. Но гуманизм был силен, а рационализм распространен; и религиозное возрождение было едва ли более чем временным. Неоклассицизм по всей Европе был по сути языческим.

III. Современные элементы

Литература средневековья представляет собой, так сказать, один обширный пласт европейской литературы; только с эпохой Возрождения возникли отчетливо выраженные национальные литературы. Национализм, так же как и индивидуализм, возник после эпохи Возрождения; и именно в этот период впервые произошел рост национальной литературы, национальной жизни — одним словом, патриотизма в самом широком смысле этого слова.

Лингвистические дискуссии и противоречия шестнадцатого века подготовили почву для более высокого признания национальных языков и литератур. Эти споры о сравнительных достоинствах классических и народных языков начались во времена Данте и были продолжены в шестнадцатом веке Бембо, Кастильоне, Варчи, Муцио, Толемеи и многими другими; а в 1564 году Сальвиати подытожил итальянскую сторону вопроса в **Ошибка! Закладка не определена.** речь, в которой он утверждал, что тосканский, или, как его еще называют, "тосканский". он назвал это так: флорентийский язык и флорентийская литература значительно превосходят любой другой язык или литературу, будь то древний или современный. Каким бы экстравагантным ни казалось это заявление, самого факта, что Сальвиати вообще сделал такое заявление, достаточно, чтобы занять ему достойное серьезного рассмотрения место в истории итальянской литературы. Другая сторона противоречия находит свое крайнее выражение в трактате Челио Кальканьини, адресованном Джиральди Чинтио, в котором выражается надежда на то, что итальянский язык и вся литература, написанная на этом языке, будут полностью заброшены миром. [303]

У Джиральди Чинтио мы находим первые следы чисто национальной критики. Его целью при написании "*Рассуждения о романцах*" было прежде всего защитить Ариосто, которого он лично знал в юности. Точка зрения, с которой он начинает, состоит в том, что *романцы* представляют собой новую форму поэзии, о которой Аристотель не знал и к которой, следовательно, правила Аристотеля неприменимы. Джиральди рассматривал романтические поэмы Ариосто и Боярдо как национальные и как христианские произведения; таким образом, итальянская литература впервые критически отличается от классической литературы в том, что касается языка, религии и национальности. В рассуждениях Джиральди нет явного желания ни недооценивать, ни игнорировать *поэтику* Аристотеля; факт был просто в том, что Аристотель не знал стихотворений, в которых рассказывается о многих поступках многих людей, **Ошибка! Закладка не определена.** и, следовательно, было бы абсурдно требовать, чтобы такие стихи соответствовали его правилам. *Романцы* имеют дело с фазами поэзии и фазами жизни, понимания которых от Аристотеля нельзя было ожидать.

Подобное ощущение особой национальности итальянской литературы можно найти во многих предисловиях к итальянским комедиям этого периода. Илья Ласка в предисловии к "*Стреге* (ок. 1555 г.) говорит, что "Аристотель и Гораций знали свое время, но наше совсем не то же самое. У нас другие нравы, другая религия и другой образ жизни; и поэтому необходимо ставить комедии на другой манер". Еще в 1534 году Аретино в прологе к своей *Кортегуане* предупредил свою аудиторию, "чтобы она не удивлялась, если комический стиль не соблюдается должным образом, поскольку в современном Риме мы живем иначе, чем в древних Афинах". Точно так же Джелли в посвящении "*Спорту*" (1543) оправдывает использование языка, которого нет в великих источниках итальянской речи, на том основании, что "язык, вместе со всеми другими естественными вещами, постоянно меняется". [304]

Хотя у Джиральди Чинтио нет принципиальной оппозиции Аристотелю, именно в его рассуждениях *ороманцах* можно обнаружить первую попытку вырвать область искусства из-под верховного авторитета Аристотеля. Ни Сальвиати, который ставил итальянский язык выше всех остальных, ни Кальканьини, который считал его самым подлым из **Ошибка! Залкадка не определена**. всех, не поняли, что обсуждение важности тосканского языка связано с вопросом о литературном превосходстве Аристотеля. Это был просто национальный вопрос — вопрос о национальных пределах авторитета Аристотеля, точно так же, как это было в нескольких спорах, связанных *спастором Фидо*. [305] Кастельветро в своей комментарии к *Поэтике* во многих случаях расходится с Аристотелем и даже не стесняется его опровергать. Тем не менее, его почтение к Аристотелю велико; его чувство высшего авторитета Аристотеля сильно; и в одном случае, когда Гораций, Квинтилиан и Цицерон, по-видимому, расходятся с Аристотелем, Кастельветро без колебаний утверждает, что они не могли видеть отрывок из "*Поэтики*", о котором идет речь, и что, по сути, они не до конца понимали истинную сущность поэта. [306]

Уже упоминалось о противодействии аристотелизму среди гуманистов. Это противодействие все больше и больше усиливалось по мере развития современной философии. В 1536 году Рамус подверг критике авторитет Аристотеля в Париже. Несколько лет спустя, в 1543 году, Ортензио Ланди, который некоторое время находился при французском дворе, опубликовал свой "*Парадосси*", в котором утверждается, что работы, которые проходят под именем Аристотеля, на самом деле вовсе не принадлежат Аристотелю, и что сам Аристотель был не только невеждой, но и самым подлым человеком своего времени. "Мы по собственной воле, - говорит он, - подставили свои шеи под ярмо", **Ошибка! Залкадка не определена**. посадив на трон это мерзкое чудовище Аристотеля и полагаясь на его выводы, как если бы он был оракулом". [307] Ланди нападает на философский авторитет Аристотеля. Его позиция не является позицией гуманиста, поскольку к Цицерону и Боккаччо он относится не с большим уважением, чем к Аристотелю. Ланди, несмотря на свою простую эксцентричность, олицетворяет рост современной свободной мысли и антагонизм современной философии к аристотелизму.

Можно сказать, что литературная оппозиция и философская оппозиция аристотелизму встречаются у Франческо Патрицци и, в меньшей степени, у Джордано Бруно. Резкий антиперипатетизм Патрицци можно увидеть в его *Новой философии Вселенной* (1591), в которой доктрины Аристотеля показаны ложными, непоследовательными и даже противоречащими доктринам католической церкви. Его литературный антагонизм к Аристотелю показан в его замечательном труде "*Поэтика*", опубликованном в Ферраре в 1586 году. Эта работа разделена на две части: первую историческую, *La Deca Istoriale*, и вторую противоречивую, *La Deca Disputata*. В историческом разделе он пытается вывести норму различных поэтических форм не из одного или двух великих произведений, как это делал Аристотель, а из всей истории литературы. Таким образом, это первая работа в наше время, в которой предпринята попытка философского изучения истории литературы и прослежена эволюция литературных форм. Второй, или противоречивый, раздел направлен против *поэтики* Аристотеля и частично **Ошибка! Залкадка не определена**. также против критических доктрин Торквато Тассо. В этой части своей работы Патрицци намеревается продемонстрировать — *по истории и по раджони, и по авторитету великой античности* — что общепринятые критические мнения его времени были беспочвенны; *апоэтику* самого Аристотеля он выставляет неясной, непоследовательной и совершенно недостойной доверия.

Подобный антагонизм к критическим доктринам Аристотеля можно найти в отрывках, разбросанных тут и там по работам Джордано Бруно. В первом диалоге "*Эротического фурора*", опубликованном в Лондоне в 1585 году, когда Бруно посещал Англию, он выражает свое презрение к простым педантам, которые судят поэтов по правилам *поэтики* Аристотеля. Он утверждает, что существует столько разновидностей поэтов, сколько существует человеческих чувств и идей, и что поэты, столь далекие от того, чтобы подчиняться правилам, на самом деле сами являются авторами всех критических догм. Тех, кто нападает на великих поэтов, чьи произведения не согласуются с правилами Аристотеля, Бруно называет тупыми педантами и скотинами. Суть его аргументации можно понять из следующего отрывка:

-Загорает. Ты правильно делаешь вывод, что поэзия не рождается в правилах, или рождается лишь отчасти и случайно; правила происходят из поэзии, и существует столько же видов истинных правил, сколько видов истинных поэтов.

Сис. Как же тогда узнать настоящих поэтов?

Загорает. Пением своих стихов; в этом пении они доставляют наслаждение, или они назидают, или они назидают и радуют вместе.

Ошибка! Закладка не определена. Сис. Кому же тогда полезны правила Аристотеля?

Загорает. Тому, кто, в отличие от Гомера, Гесиода, Орфея и других, не мог петь без правил Аристотеля и кто, не имея собственной Музы, стал бы кокетничать с музой Гомера".[308]

Подобный антагонизм к Аристотелю и подобный литературный индивидуализм можно найти в гораздо более поздней работе Бенедетто Фиоретти, который под псевдонимом Удено Нисиели опубликовал пять томов своих "*Поэтических прогиннасм*" между 1620 и 1639 годами.[309] Однако незадолго до конца шестнадцатого века у *Поэтики* появился ярый защитник от подобных нападков в лице Франческо Буонамичи в его "*Рассуждениях о поэтике*"; а три года спустя, в 1600 году, Фаустино Суммо опубликовал аналогичную защиту Аристотеля. Нападки на литературную диктатуру Аристотеля были бесполезны; вряд ли было нужно даже защищать его. В последующие два столетия ему предстояло безраздельно править на европейском континенте; и в Италии это господство почти не нарушалось до времен Гольдони и Метастазіо.

[вверху](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[298] Де Санктис, ii. 193 кв.

[299] Ср. Бозанке, *История эстетики*, стр. 152 кв.

[300] Ср. Фоффано, стр. 151 кв.

[301] Симондс, ii. 470.

[302] Baillet, iii. 70.

[303] Тирабоски, vii. 1559.

[304] Несколько похожих отрывков из прологов итальянских комиксов можно найти в Symonds, v. 533 кв.

[305] Фоффано, стр. 154 кв.

[306] *Поэтика*, стр. 32.

[307] *Парадосси*, Венеция, 1545, ii. 29.

[308] *Опера*, ii. 315 (перевод Уильямса).

[309] Ср. различные мнения Тирабоски, viii. 516, и Халлама, *литература. Европы*, пт. iii. гл. 7.

Часть Вторая

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ВО ФРАНЦИИ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ВО ФРАНЦИИ

ГЛАВА I

Ошибка! Закладка не определена.

ХАРАКТЕР И РАЗВИТИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКИ В XVI ВЕКЕ

Литературная критика во Франции, хотя и зародилась несколько позже, чем в Италии, на несколько лет предшествовала зарождению критики в Англии и Испании. Критическая активность почти во всех странах Западной Европы, по-видимому, была вызвана переводом "*Ars Poetica*" Горация на местные языки. Критическая активность в Италии началась с итальянской версии *Ars Poetica* Дольче в 1535 году; во Франции - с французской версии Пеллетье в 1545 году; в Англии - с английской версии Дранта в 1567 году; и в Испании - с испанскими версиями Эспинеля и Сапаты в 1591 и 1592 годах соответственно. Два столетия литературных дискуссий подготовили почву для критики в Италии; и, не имея этого периода подготовки, французская критика в XVI веке неизбежно носила гораздо более практический характер, чем критика Италии того же периода. Критические работы Франции, а также Англии, в целом были рассчитаны на тех, чьим непосредственным намерением это **Ошибка! Закладка не определена.** было самим писать стихи. Бескорыстное и философское отношение к эстетическим проблемам, полностью игнорирующее все практические соображения, характеризовало большую часть критической деятельности итальянского Возрождения, но не получило широкого распространения во Франции до следующего столетия. По этой причине во французском и английском разделах этого эссе необходимо будет рассмотреть различные риторические и метрические вопросы, которые в итальянском разделе можно было бы в значительной степени проигнорировать. В этих вопросах, как и в более общих вопросах критики, будет видно, что Италия XVI века послужила источником всех общепринятых критических доктрин Западной Европы. Обращает на себя внимание также сравнительное количество критических работ в Италии и Франции. В то время как произведения итальянского

Возрождения можно пересчитать по пальцам, литература Франции шестнадцатого века, за исключением нескольких чисто риторических трактатов, едва ли насчитывает более дюжины. Следовательно, очевидно, что отношение к французской критике должно быть более ограниченным, чем к итальянской, и несколько иным по характеру.

Французская литература шестнадцатого века разделена на две почти равные части книгой Дю Белле "*Защита и иллюстрации французского языка*", опубликованной в 1549 году. Ни в одной другой стране Европы переход от средневековья к Возрождению не отмечен так четко, как во Франции, в этой единственной книге. С вторжением в Италию армии Карла VIII в 1494 году влияние итальянского искусства, итальянской учености, итальянской поэзии, **Ошибка!**

Закладка не определена. получил свой первый импульс во Франции. Но должно было пройти более полувека, прежде чем последствия этого влияния на литературное творчество Франции стали повсеместно и сильно ощущаться. В этот период деятельность Будея, Эразма, Доле и многих других французских и зарубежных гуманистов укрепила дело и расширила влияние Нового учения. Но только с рождением "Плеяды" можно сказать, что современная французская литература зародилась. В 1549 году появилась "*Защита*" Дю Белле, манифест новой школы. Оды Ронсара были опубликованы в следующем году; а в 1552 году Жоделль открыл французскую трагедию своей *Клеопатрой*, и сначала, как сказал Ронсар,

"Françoisismement chanta la grecque tragédie."

Таким образом, *Защита* знаменует собой особую эпоху как в критической, так и в творческой литературе Франции. Предшествовавшие ему критические работы, если их можно назвать критическими в каком-либо реальном смысле, не пытались сделать ничего большего, чем сформулировать общепринятые представления о риторической и метрической структуре, характерные для французских поэтов позднего Средневековья. Сама Плеяда, как будет более ясно понято позже, также была в основном связана с лингвистическими и риторическими реформами; и еще в 1580 году Монтень мог сказать, что поэтов во Франции было больше, чем ценителей и интерпретаторов поэзии.^[310] Творческие реформы Плеяды лежали в основном в направлении формирования поэтического языка, введения новых жанров, создания новых **Ошибка! Закладка не определена.** ритмы и имитация классической литературы. Но с подражанием классической литературе пришло возрождение древних вдохновляющих сюжетов; и из этого проистекало высокое и достойное представление о служении поэта. Действительно, многие из более общих критических идей Плеяды проистекают из желания оправдать функцию поэзии и возвеличить ее важность. Новая школа и ее эпигоны доминируют во второй половине шестнадцатого века; и поскольку первая половина столетия была практически непродуктивной в критической литературе, история критики французского Возрождения - это едва ли что-то большее, чем изложение поэтических теорий Плеяды.

Серия риторических и метрических трактатов, предшествующих *защите* Дю Белле, *начинается с* "Книги об искусстве диктора и фере шансонов, балад, виреле и рондо" Ближе к концу пятнадцатого века работа того же характера "*Флер реторики*" автора, который называет себя L'Infortuné, похоже, оказала некоторое влияние на более поздние трактаты. Три работы такого рода относятся к первой половине шестнадцатого века: "*Великое и врайское искусство плейн-реторики*" Пьера Фабри, опубликованное в Руане в 1521 году; "*метрическая ретрификация*" Грасьена Дюпона, опубликованная в Париже в 1539 году; и "*Поэтическое искусство*" Томаса Сибиле, опубликованное в Париже в 1548 году. Вторая **Ошибка! Закладка**

не определена. часть "Реторики" Фабри посвящена вопросам стихосложения — рифме, ритму и сложной метрической форме таких поэтов, как Кретен, Мешино и Молине, в которых Паскье нашел черту инея и эquivoка, основной смысл жизни..... Как реторика Фабри - это немногим больше, чем продолжение аналогичной работы L'Infortune, так и работа Грасьена Дюпона - немногим больше, чем воспроизведение работы Фабри. Грасьен Дюпон по-прежнему сосредоточен главным образом на *изморози эquivoковой, изморози entrelacée, изморози ретроградной, изморози сцепленной*, и различных других средневековых сложностях стихосложения. *Поэтическое искусство Сибиле* интереснее любого из его предшественников. Она была опубликована за год до *защиты* Дю Белле и обсуждает многие из новых жанров, которые отстаивает последний. Сибиле рассказывает о сонете, который недавно был заимствован у итальянцев Меллином де Сен-Желе, оде, которую только что использовал Пеллетье, и эпиграмме, которую практиковал Маро. Эклога описывается как "Греческий по изобретению, латинский по узурпации и французский по имитации". Но один из самых интересных отрывков в книге Сибиле - это тот, в котором французская мораль сравнивается с классической драмой. Этот отрывок демонстрирует, возможно, самый ранний след влияния итальянских идей на французскую критику; он будет обсуждаться позже в связи с драматическими теориями этого периода.

Таким образом, примерно в середине XVI века впервые становится заметным влияние итальянской критики. Литературу Италии читали по **Ошибка! Закладка не определена.** Алчность во Франции. Многие образованные молодые французы путешествовали по Италии, и несколько итальянских литераторов посетили Францию. Джироламо Муцио путешествовал по Франции в 1524 году, а затем снова в 1530 году с Джулио Камилло.^[312] Аретино упоминает тот факт, что некий Винченцо Магги находился при французском дворе в 1548 году, но было высказано сомнение, был ли он автором комментария к *поэтике*.^[313] В 1549 году, после завершения двух последних частей своей *Поэтики*, посвященной епископу Аррасскому, Триссино совершил турне по Франции.^[314] Мы также не должны забывать о количестве итальянских ученых, призванных в Париж Франциском I.^[315] Литературные отношения между двумя странами нас здесь не касаются; но немаловажен тот факт, что великий литературный реформы Плеяды должны были произойти между 1548 и 1550 годами, в то самое время, когда критическая деятельность впервые получила мощный импульс в Италии. Это итальянское влияние только начинает проявляться в Сибиле, для которого поэты от Жана ле Мэра де Бельжа до Клемана Маро являются главными образцами, но который не совсем чужд умеренных инноваций, почерпнутых Францией из классической античности и итальянского Возрождения.

М. Брунетьер в весьма наводящей на размышления главе своей Истории французской критики рассматривает "*Защиту*" Дю Белле, "*Поэтику*" Скалигера и "*Поэтическое искусство*" Воклена де ла Френэ как наиболее важные критические работы во Франции в течение **Ошибка! Закладка не определена.** шестнадцатого века.^[316] Действительно можно сказать, что "*Защита*" Дю Белле (1549) вообще ни в каком истинном смысле не является литературно-критическим произведением; что "*Поэтика*" Скалигера (1561) - это работа не французского критика, а итальянского гуманиста; и что "*Поэтическое искусство*" Воклена (не опубликовано до 1605 года), насколько это возможно, оказало какое-либо влияние, не относится к шестнадцатому веку и вряд ли может быть названо важным. В то же время эти три произведения являются интересными документами в истории литературы Франции и представляют три различных этапа в развитии французской критики в XVI веке. Работа Дю Белле знаменует начало внедрения классических идеалов во французскую литературу; работа Скалигера, хотя и

написанная итальянцем на латыни, была составлена и опубликована во Франции и знаменует введение аристотелевских канонов во французскую критику; а работа Воклена указывает на сумму критических идей, которые Франция собрала и приняла в шестнадцатом веке.

Можно сказать, что с книги Дю Белле "*Защита и иллюстрация французского языка*" (1549) начинаются современная литература и критика во Франции. *Защита* - памятник влияния итальянского языка на французскую литературную и лингвистическую критику. Цель книги, как следует из ее названия, состоит в том, чтобы защитить французский язык и указать средства, с помощью которых он может более близко приблизиться к достоинству и совершенству. Фундаментальное утверждение Дю Белле состоит, во-первых, в том, что французский **Ошибка! Закладка не определена.** язык способен достичь совершенства; и, во-вторых, что он может надеяться достичь этого, только имитируя греческий и латынь. Этот тезис выдвинут и доказан в первой книге "*Защиты*"; а вторая книга посвящена ответу на вопрос: какими конкретными средствами французский язык достигает совершенства, основанного на имитации совершенства греческого и латыни? Дю Белле утверждает, что поскольку разнообразие языков у разных народов полностью объясняется прихотью людей, совершенство любого языка обусловлено исключительно усердием и изобретательностью тех, кто им пользуется. Поэтому долг каждого человека - сознательно взяться за совершенствование своей родной речи. Латинский язык не всегда был таким совершенным, каким он был во времена Вергилия и Цицерона; и если бы эти авторы считали язык неспособным к шлифовке и обогащению, или если бы они воображали, что их язык может быть усовершенствован только путем подражания их собственным национальным предшественникам, латынь никогда не достигла бы более высокого уровня совершенства, чем у Энния и Красса. Но как Вергилий и Цицерон усовершенствовали латынь, подражая греческому, так и французский язык можно сделать красивым, только подражая греческому, латыни и итальянскому, которые достигли определенной доли совершенства.[317]

В то же время следует остерегаться двух вещей. Французский язык нельзя улучшить простым переводом классического и итальянского языков. Перевод имеет свою ценность в популяризации идей; но **Ошибка! Закладка не определена.** простым переводом ни один язык или литература не могут надеяться достичь совершенства. Недостаточно и простого подражания; но, по часто цитируемой фразе Дю Белле, красоты этих иностранных языков "должны быть преобразованы в кровь и питание".[318] У классиков "кровь, нервы и кости", в то время как у старых французских писателей - просто "кожа и цвет лица".[319] Поэтому современному французскому писателю следует с презрением отмахнуться от старых поэтов Франции и приступить к подражанию грекам, латиноамериканцам и итальянцам. Ему следовало бы прекратить сочинять рондо, баллады, вирлеи и подобные *эпитеты*, которые портят вкус французского языка и служат только для того, чтобы показать его невежество и бедность; а вместо них он должен использовать эпиграмму, в которой, по словам Горация, смешивается полезное с приятным, слезливую элегию в подражание Овидию и Тибуллу, оду, одну из самых возвышенных форм поэзии, эклогу в подражание Феокриту, Вергилию и Санназаро, и прекрасный сонет, итальянское изобретение не менее ученое, чем приятное.[320] Вместо морали и фарса поэт должен писать трагедии и комедии; он должен попытаться создать еще одну *Илиаду* или *Энеиду* во славу и честь Франции. В этом суть аргументации Дю Белле, поскольку она в общих чертах касается французского языка и литературы. В шести или семи заключительных главах рассматриваются более мелкие и детальные вопросы языка и стихосложения. Дю Белле рекомендует использовать классические слова как средство

обогащения французского языка и одобряет **Ошибка! Закладка не определена.**использование стихов без рифм в подражание классике. *Защита* заканчивается призывом к читателю не бояться пойти и лишит Грецию и Рим их сокровищ на благо французской поэзии.[321]

Из этого анализа будет видно, что *Защита* на самом деле является филологической полемикой, принадлежащей к тому же классу, что и длинная серия итальянских дискуссий о вульгарном языке, которая начинается с Данте и включает работы Бембо, Кастильоне, Варчи и других. Это, как сказал один французский критик, комбинированный памфлет, защита и *поэтическое искусство*;[\[322\]](#) но это только *поэтическое искусство* постольку, поскольку оно советует французскому поэту использовать определенные поэтические формы и рассматривает ритм и рифму в одной или двух заключительных главах. Но, как ни странно, источник вдохновения Дю Белле так и не был указан. Фактическим образцом *защиты*, без сомнения, было *"Вульгарное красноречие"* Данте, которое в итальянской версии Триссино было впервые представлено миру в 1529 году, ровно за двадцать лет до *Защиты*. Эти две работы, несмотря на разницу во времени и обстоятельствах, очень похожи друг на друга по духу и целям, а также по содержанию и дизайну. Произведение Дю Белле, как и Данте, разделено на две книги, каждая из которых снова разделена примерно на такое же количество глав. Первая книга обеих работ посвящена языку в целом и отношениям вульгарного языка к древним и современным языкам; вторая книга обеих работ посвящена конкретным практикам **Ошибка! Закладка не определена.**вульгарного языка, относительно которого спорит каждый автор. Обе работы начинаются с несколько схожей теории происхождения языка; обе работы заканчиваются обсуждением стихосложения народного языка. Целью обеих книг является оправдание вульгарного языка и рассмотрение средств, с помощью которых он может достичь совершенства; название *De Vulgari Eloquentia* может быть с равной силой применено к любому трактату. *Защита*этим обоснованием французского языка на рациональных, если не полностью убедительных и последовательных основаниях подготовила почву для критической деятельности во Франции; и немаловажен тот факт, что первая критическая работа современной Франции должна была основываться на первой критической работе современной Италии. Тридцать лет спустя Анри Этьен в своей *книге "Изучение французского языка"* мог утверждать, что французский - лучший язык древности или современности, точно так же, как Сальвиати в 1564 году утверждал, что итальянский занимает первостепенное положение.[\[323\]](#)

Не следует ожидать, что столь радикальный разрыв с национальными традициями Франции, который подразумевался нововведениями Дю Белле, останется без внимания врагов Плеяды. Ответ пришел вскоре, в анонимной брошюре, озаглавленной *"Квинтиль Горациан о защите и иллюстрации к французскому языку"*. Еще совсем несколько лет назад этот трактат приписывался ученику Маро, Шарлю Фонтейну. Но в 1883 году было обнаружено письмо с автографом Фонтейна, в котором он категорически отрицает авторство *Квинтиля Горациана*; и более поздние исследования довольно убедительно показали, что настоящим автором был друг Фонтейна, Бартеlemi Ано, глава Лионского колледжа.[\[324\]](#) *Квинтил Горациан* был впервые опубликован в 1550 году, через год после появления *Защиты*.[\[325\]](#) Автор сообщает нам, что он полностью перевел *Ars Poetica* Горация на французский язык стихами "более двадцати лет назад, до Пеллетье или кого-либо другого", то есть между 1525 и 1530 годами.[\[326\]](#) Этот перевод никогда не публиковался, но его фрагменты цитируются в *Квинтиле Горациане*. Сама брошюра шаг за шагом рассматривает аргументы Дю Белле и опровергает их. Автор придирается к конструкциям, метафорам и неологизмам Дю Белле. Темперамент Ано был догматичным и педагогичным; его суждения не всегда были правильными; и современные французские

критики не могут простить ему нападок на использование Дю Белле такого слова, как *патриотизм*.

Но не совсем справедливо говорить о *Квинтиле Горацiane*, выражаясь словами современного историка литературы, как о книге, полной бесполезной критики. Мелкие лингвистические возражения автора часто носят гиперкритический характер, но его работа представляет собой естественную реакцию против Плеяды. Его главное порицание *Защиты* было направлено против введения классических и итальянских слов во французский язык. "Есть что-то вроде защиты и иллюстрации", - восклицает он, "или **Ошибка! Закладка не определена.** плюс к преступлению и унижению?" Он обвиняет Плеяду в презрении к классике французской поэзии; новая школа выступала за отказ от использования сложных метрических форм просто потому, что они были слишком сложными. Сонет, ода и элегия, которые он отвергает как бесполезные новшества. Цель поэзии, согласно Горацию, состоит в том, чтобы радовать и угождать, в то время как элегия просто печалит и вызывает слезы на глазах. "Поэзия, - говорит он, - подобна живописи; и поскольку живопись призвана наполнять нас восторгом, а не печалью, то скорбная элегия - одна из самых низменных форм поэзии". Ано не способен оценить высокую концепцию служения поэта, которую "Плеяда" впервые ввела во французскую литературу; для него поэт - простой стихосложенный, развлекающий свою аудиторию. Он представляет собой общую реакцию национального духа на классические новшества Плеяды; и *Квинтилия Горацiana* поэтому можно назвать последним представительным произведением старой школы поэзии.

Примерно в этот период *Поэтика* Аристотеля впервые оказала влияние на французскую критику. В одной из заключительных глав "*Защиты*" Дю Белле замечает, что "достоинства и пороки поэмы тщательно изучались древними, такими как Аристотель и Гораций, а после них Иеронимусом Видом". [327] Гораций упоминается и цитируется во многих других местах, и влияние общих риторических частей *Ars Poetica* очень заметно во всей *защите*; есть **Ошибка! Закладка не определена.** также много следов влияния Vida. Но нет никаких свидетельств того, что Аристотель что-либо знал о *поэтике* Аристотеля. О его названии и значении Дю Белле, вероятно, читал в трудах итальянцев, но о его содержании он знал мало или вообще ничего. Действительно, до этого времени во Франции не существовало устоявшихся упоминаний *опоэтике*. Никто из французских гуманистов, похоже, этого не знал. Его название цитируется Эразмом в письме от 27 февраля 1531 года, и оно было опубликовано им без каких-либо комментариев в Базеле в том же году, хотя Саймон Гриней, по-видимому, был настоящим редактором этой работы. Издание "*Поэтики*" также было опубликовано в Париже в 1541 году, но, по-видимому, не оказало сколько-нибудь заметного влияния на критическую деятельность Франции. Через несколько лет после публикации "*Защиты*", в сатирической поэме "*Поэт куртизан*", написанной вскоре после его возвращения из Италии в 1555 году, Дю Белле демонстрирует несколько более определенное знание содержания "*Поэтики*:"—

"Je ne veux point ici du maistre d'Alexandre [*i.e.* Aristotle],
Touchant l'art poétic, les preceptes t'apprendre
Tu n'apprendras de moy comment jouer il faut
Les miseres des rois dessus un eschaffaut:
Je ne t'enseigne l'art de l'humble comœdie
Ni du Méonien la muse plus hardie:
Bref je ne monstre ici d'un vers horacien

Les vices et vertus du poëme ancien:
Je ne depeins aussi le poëte du Vide."[\[328\]](#)

В 1555 году Гийом Морель, ученик Турнеба, опубликовал издание "*Поэтики* по **Ошибка! Залладка не определена.** Париж. Интересно, однако, отметить, что упоминание в "*Защите*" является первым намеком на *поэтику*, которую можно найти в критической литературе Франции; к 1549 году итальянское возрождение и итальянская критика пришли во Францию навсегда. В 1560 году, за год до публикации "*Поэтики*" Скалигера, трактат Аристотеля приобрел такую известность, что в томе избранных произведений Аристотеля, изданном в том же году в Париже, "*Аристотелис Сентенциале*", отрывки из "*Поэтики*" помещены во главе тома.[\[329\]](#) В 1572 году Жан де ла Тайль отсылает своих читателей к тому, что "великий Аристотель в своей *поэтике*, а после него Гораций, хотя и не с такой тонкостью, сказал более полно и лучше, чем я".[\[330\]](#)

Влияние *поэтики* Скалигера на французскую драматургическую критику этого периода обычно переоценивалось. Влияние Скалигера во Франции в XVI веке было немалым, но только в самом конце столетия он занял предоставленное ему впоследствии диктаторское положение. Ни одно издание его "*Поэтики*" так и не вышло в Париже. Первое издание вышло в Лионе, а последующие - в Гейдельберге и Лейдене. Впервые его влияние почувствовалось в Германии, Испании и Англии; и в основном благодаря голландским ученым Хайнсиусу и Воссииусу его влияние распространилось во Францию в следующем столетии. Было бы ошибкой говорить, что он оказал какое-либо первостепенное влияние на формулирование и принятие единства времени и места во французской литературе; в его *поэтике*, как было замечено, нет такого определенного и формального утверждения единства, которое можно найти у Кастельветро, у Жана де ла Тайля, у сэра Филипа Сидни или у Шаплена. В то же время, хотя *Поэтика* Скалигера в XVI веке не приобрела диктаторского превосходства, которого она достигла в XVII веке, и хотя конкретные взгляды, изложенные на ее страницах, не оказали прямого влияния на течение идей XVI века, они, безусловно, оказали косвенное влияние на общую тенденцию критической деятельности французского Возрождения. Это косвенное влияние проявляется в постепенной латинизации культуры во второй половине XVI века и, как будет видно позже, в акценте на аристотелевские каноны во французской драматургической критике. Скалигер был личным другом нескольких членов Плеяды, и есть все основания полагать, что он оказал значительное, пусть и лишь косвенное, влияние на развитие этого великого литературного движения.

Последнее выражение поэтических теорий Плеяды можно найти в дидактической поэме Воклена де ла Френэ "*Поэтическое искусство Франсуа*", в которой говорится о совершенстве и недостатках древней и современной поэзии. Эта поэма, хотя и не публиковалась до 1605 года, была начата в 1574 году по приказу Генриха III и, дополненная последовательными дополнениями, к 1590 году еще не была завершена. Воклен делает следующую **Ошибка! Залладка не определена.** явным признанием своего долга писателям— критикам, которые предшествовали ему:-

"Pour ce ensuivant les pas du fils de Nicomache [*i.e.* Aristotle], Du harpeur de Calabre [*i.e.* Horace], et tout ce que remache Vide et Minturne après, j'ay cet œuvre apresté."[\[331\]](#)

Таким образом, Аристотель, Гораций, Вида и Минтурно являются его признанными моделями и источниками. Почти все из *поэтического творчества* Горация он перевел и воплотил в своей

поэме; и он позаимствовал у Вида значительное количество образов и метафор.[332] Его долг Аристотелю и Минтурно поднимает несколько сложных вопросов. Поговаривали, что Воклен просто упомянул Минтурно, чтобы поставить себя под защиту респектабельного итальянского авторитета.[333] Напротив, за исключением Горация, Ронсара и Дю Белле, все критические рассуждения которых он почти включил в свою поэму, Минтурно является его главным авторитетом, его образцом и проводником. На самом деле, вероятно, именно от Минтурно он почерпнул все свои знания об аристотелевских канонах; Воклен придерживался не аристотелевской концепции Аристотеля, а концепции Минтурно. Этим фактом объясняются многие моменты в его стихотворении ; здесь можно упомянуть только об одном. Рассказ Воклена во второй песни его *поэтического произведения* о происхождении **Ошибка! Залкада не определена.** драмы из "Песен у алтаря Бахуса во время сбора винограда", несомненно, заимствован у Минтурно.[334] Возможно, было замечено, что в эпоху Возрождения существовало две различные концепции происхождения поэзии. Одна из них, которую можно было бы назвать этической, была заимствована у Горация, согласно которому поэт изначально был законодателем или божественным пророком; и эта концепция сохраняется в современной литературе от Полициано до Шелли. Другая, или научная концепция, была особенно применена к драме и основывалась на замечаниях Аристотеля о происхождении трагедии; эту попытку найти какое-то научное объяснение поэтическим явлениям можно найти у более рационалистичных критиков эпохи Возрождения, таких как Скалигер и Виперано. Воклен де ла Фресне, ученик Ронсара и последний представитель критических доктрин Плеяды, таким образом, представляет собой включение совокупности итальянских идей во французскую критику.

С Вокленом де ла Фресне и Де Лауден Дайгалье (1598) история французской критики XVI века подходит к концу. Критическая деятельность этого периода, как уже отмечалось, носит гораздо более практический характер, чем деятельность Италии. Литературная критика во Франции была создана в соответствии с требованиями великого литературного движения; и на протяжении всего столетия она никогда не теряла своей связи с этим движением и не была в состоянии служить ему каким-либо практическим образом. Поэтическая критика была продолжена поэтами, чьим желанием было продолжить дело, защищать свои собственные произведения или оправдывать свои собственные взгляды. Драматическая критика по большей части велась самими драматургами, иногда даже в предисловиях к их пьесам. В шестнадцатом веке, как и всегда с тех пор, взаимосвязь творческих и критических способностей во Франции была заметной и определенной. Но во французском Возрождении было, можно даже сказать, мало критического теоретизирования. За исключением, конечно, Скалигера, в итальянской критике не было даже намека на обожествление Аристотеля. Если обратить внимание на мельчайшую, но важную деталь, то не было предпринято никаких попыток объяснить доктрину Аристотеля *окатарсисе*, источнике бесконечных споров в Италии. Подробного и последовательного обсуждения теории эпической поэмы не проводилось. Все это можно найти во Франции семнадцатого века; но их родиной была Италия шестнадцатого века.

[вверху](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[310] Эссе, i. 36.

[311] Об этих ранних работах см. Langlois, *De Artibus Rhetoricae Rhythmicae*, Париж, 1890.

- [312] Тирабоски, vii. 350.
- [313] *Там же*. vii. 1465.
- [314] Морсолин, *Триссино*, стр. 358.
- [315] Эггер, *Эллинизм*, глава vii.
- [316] Брунетьер, i. 43.
- [317] *Ср.* Горация, *великого поэта*. 53 кв.
- [318] *Защита*, i. 7.
- [319] *Там же*. ii. 2.
- [320] *Там же*. ii. 4.
- [321] *Ср.* Вида в "Папе Римском", i. 167.
- [322] Лансон, *указ. соч.*, стр. 274.
- [323] *Ср.* Т. Тассо, xxiii. 97.
- [324] Х. Шамар, "Свидание и автор Квинтиля Горациана" в *"Литературном обозрении Франции"*, 1898, т. 59 кв.
- [325] *Ibid.* v. 54 кв.
- [326] *Там же*. v. 62; 63, п. 1.
- [327] *Защита*, ii. 9.
- [328] Дю Белле, стр. 120.
- [329] Париж, апуд Иеронимус де Марнаф, 1560.
- [330] Роберт, приложение iii.
- [331] *Поэзия*. i. 63.
- [332] Пеллиссье, стр. 57-63.
- [333] Лемерсье, *Этюд Воклена*, 1887, стр. 117, и Пеллиссье, стр. 57.
- [334] Минтурно, *Искусство поэзии*, стр. 73; *Де Поэта*, стр. 252. *Ср.* Воклен, введение Пеллиссье, стр. xlv.
-

ГЛАВА II

ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ РЕНЕССАНСЕ

Именно в соответствии с практическим характером литературной критики того периода члены Плеяды не интересовались общей теорией поэзии. До самого конца века во Франции не было найдено ни одной систематической поэтической теории. Этот период может предложить больше всего драматической критики, и драматическая критика особенно интересна, потому что она во многом предвосхищает доктрины, на которых были основаны драмы Расина и Корнеля.

I. Поэтическое искусство

В "защите" Дю Белле нет попытки сформулировать последовательную критическую доктрину; но книга демонстрирует в более или менее грубой форме все тенденции, олицетворяемые "Плеядой" во французской литературе. Основная идея *Защиты* заключается в том, что французская поэзия может надеяться достичь совершенства, только подражая классике. Подражание классике подразумевает, в первую очередь, эрудицию со стороны поэта; и, более того, **Ошибка! Закладка не определена.** это требует интеллектуального труда и учебы. Поэтом рождаются, это правда; но это относится только к пылкости и жизнерадостности духа, которые естественно возбуждают его, но которые без образования и эрудиции абсолютно бесполезны. "Тот, кто желает поэтического бессмертия, - говорит Дю Белле, - должен проводить время в одиночестве своей собственной комнаты; вместо того чтобы есть, пить и спать, он должен терпеть голод, жажду и долгие бдения".^[335] В другом месте он говорит о тишине и одиночестве как *Эми де Муз*. Из всего этого возникает естественное презрение к невежественным людям, которые ничего не смыслят в древней науке: "Особенно я хочу предостеречь того, кто стремится к более чем вульгарной славе, отделиться от таких неумелых поклонников, бежать от невежественных людей, — людей, которые являются врагами всякой редкой и античной учености, — и довольствоваться немногими читателями, следуя примеру того, кто не требовал для аудиенции никого, кроме самого Платона".^[336]

В "*Поэтическом искусстве*" Жака Пеллетье дю Мана, опубликованном в Лионе в 1555 году, изложена точка зрения Плеяды, но более мягкая и умеренная, чем у ее наиболее продвинутых и радикальных членов. Трактат начинается с рассказа о древности и совершенстве поэзии; о поэтах первоначально говорится как о *мэтрах и преобразователях жизни*. Затем поэзию сравнивают с ораторским искусством и живописью в обычной ренессансной манере; и Пеллетье соглашается с Горацием в том, что совокупная сила искусства и природы является **Ошибка! Закладка не определена.**, необходимой для формирования поэта. Его концепция служения последнего мало чем отличается от концепции Тассо и Шелли: "Это обязанность поэта - придавать новизну старым вещам, авторитет новому, красоту грубому, свет темному, веру сомнительному, и всем вещам их истинную природу, и всем вещам их истинную природу". Что касается вопросов языка, стихосложения и чувства природного пейзажа, он в корне согласен с главными авторами "Плеяды".

Величайший из них, Ронсар, выразил свои взгляды на поэтическое искусство в своей *Статье о поэтическом искусстве Франсуа* (1565), а позже в двух предисловиях к своему эпосу о *Франсиаде*. Главный интерес *Abrégé* в настоящей дискуссии заключается в том, что она разъясняет и подчеркивает высокое понятие о должности поэта, введенное во французскую поэзию Плеядой. До появления новой школы простое владение сложными формами стиха считалось проверкой поэзии. Поэт был просто *римлянином*; и термин "*поэт*" со всем, что он

подразумевает, впервые вошел в обиход с Плеядой. Различие между стихотворцем и поэтом, на которое указывал Аристотель и на котором настаивали итальянцы, стало для Плеяды почти жизненно важным. Бине, ученик и биограф Ронсара, говорит о своем мастере, что "он был смертельным врагом стихотворцев, все концепции которых принижены и которые думают, что создали шедевр, когда перевели что-то из прозы в стихи".[337] Собственный отчет Ронсара **Ошибка! Закладка не определена.**о достоинстве и высокой функции поэзии необходимо привести подробно:—

"Превыше всего ты будешь относиться к Музам с почтением, да, с особым почтением, и ты никогда не позволишь им участвовать в делах нечестных, или в простых шутках, или в необдуманной клевете; но ты будешь считать их дорогими и священными, как дочерей Юпитера, то есть Бога, который по Своей святой милости впервые открыл через них невежественным людям превосходство Своего величества. Ибо поэзия в древности была всего лишь аллегорическим богословием, предназначенным для того, чтобы с помощью приятных и удивительно окрашенных басен заставить глупых людей познать тайны, которые они не могли постичь, если бы истина была им открыта слишком открыто.... Теперь, поскольку Музы не желают поселяться в душе, если она не добрая, святая и добродетельная, вы должны стараться быть хорошего нрава, не злыми, хмурыми и сердитыми, но воодушевленными мягким духом; и вы не должны позволять проникать в ваш разум чему-либо, что не является сверхчеловеческим и божественным. Прежде всего, у вас должны быть концепции высокие, величественные, прекрасные, а не лежащие на поверхности; ибо основная часть поэзии состоит из вымысла, который исходит как от прекрасной природы, так и от чтения хороших и древних авторов. Если вы возьметесь за какое-либо великое дело, вы покажете себя набожным и богобоязненным, начиная его либо с Его имени, либо с любого другого, представляющего некоторые проявления Его величия, в манере греческих поэтов ... ибо Музы, Аполлон, Меркурий, Паллада и другие подобные божества просто представляют силы Бога, которым первые люди дали несколько названий для различных проявлений Его непостижимого величия".[338]

В этом красноречивом отрывке концепция поэта как существа по сути нравственного, — доктрина, впервые изложенная Страбоном и повторенная Минтурно и другими, — и понятие Боккаччо о **Ошибка! Закладка не определена.**поэзия как изначально аллегорическое богословие, оба представлены во французской критике. В другом месте Ронсар повторяет средневековую концепцию, согласно которой поэты

"d'un voile divers

Par fables ont caché le vray sens de leurs vers."[339]

Также будет видно, что для Ронсара поэзия - это, по сути, вопрос вдохновения; и в только что процитированном стихотворении "*Беседы с Жаком Гревеном*" он следует платоновской концепции божественного вдохновения или безумия. Несколько лет спустя Монтень сказал о поэзии, что "сформулировать ее легче, чем познать; будучи низменной и скромной, о ней можно судить по ее предписаниям и искусству, но доброе и возвышенное, высшее и божественное находится за пределами правил и выше разума. Оно не имеет ничего общего с нашим суждением, но грабит и насилует то же самое".[340]

В своих различных критических работах Ронсар в значительной степени обязан итальянским теоретикам, особенно Минтурно. Он не пытается дать какое-либо формальное определение поэзии, но ее функция описывается следующим образом: "Как цель оратора - убеждать, так и цель поэта - подражать, изобретать и представлять то, что есть, что может быть или что древние считали истинным".[341] Заключительное предложение этого отрывка призвано оправдать современное использование древней мифологии; но весь отрывок, по-видимому, в первую очередь следует скалигеровскому[342] **Ошибка! Закладка не определена.** и точно.[343] Следует отметить, что стих не упоминается в этом определении как существенное требование к поэзии. Это действительно было его любимое утверждение, которым он был обязан итальянцам, - что все, кто пишет стихами, не являются поэтами. Лукан и Силий Италик облачили историю в одежды стихов; но, согласно Ронсару, во многих отношениях им было бы лучше писать прозой. Поэт, в отличие от историка, имеет дело с правдоподобным; и хотя он не может нести ответственность за ложь, которая противоречит истине вещей, не больше, чем историк, ему не интересно знать, являются ли детали его стихотворений реальными историческими фактами. Следовательно, критерием поэзии является правдоподобие, а не факт.

У Воклена де ла Френэ можно найти большинство аристотелевских различий в отношении подражания, гармонии, ритма и поэтической теории в целом; но эти различия он почерпнул, как уже было сказано, не непосредственно у Аристотеля, а, по всей вероятности, у Минтурно. Поэзия определяется как искусство подражания:—

"C'est un art d'imiter, un art de contrefaire
Que toute poësie, ainsi que de pourtraire."[344]

Стих описывается как инструмент, посланный небом, язык богов; и его ценность в поэзии заключается в прояснении и компактности замысла.[345] Но это не является неотъемлемой частью поэзии; Аристотель **Ошибка! Закладка не определена.** позволяет нам поэтизировать в прозе; и романы Гелиодора и Монтемайора являются примерами этой поэтической прозы.[346] Цель поэзии в том, чтобы вызывать восторг, и если она не преуспевает в этом, она совершенно бесполезна:—

"C'est le but, c'est la fin des vers que resjouir:
Les Muses autrement ne les veulent ouir."

Как функция оратора - убеждать, а врача - лечить, и как они терпят неудачу в своих обязанностях, если не достигают этих целей, так и поэт терпит неудачу, если ему не удастся понравиться.[347] Это сравнение является любимым у итальянских критиков. Аналогичный отрывок из Даниэлло уже цитировался; и ту же мысль так выразил Лодовико Дольче: "Цель врача - излечивать болезни с помощью лекарств; цель оратора - убеждать силой своих аргументов; и если ни один из них не достигает этой цели, его не называют врачом или оратором. Так что, если поэт не восхищает, он не поэт, ибо поэзия восхищает всех, даже невежд".[348]

Но наслаждение, согласно Воклену, — это всего лишь средство направить нас к высшим вещам; поэзия - восхитительное средство привести нас к добродетели: -

"C'est pourquoy des beaus vers la joyeuse alegresse
Nous conduit aux vertus d'une plaisante adresse." [349]

Воклен, как и Скалигер, Тассо, Сидни, сравнивает поэта с Богом, великим Тружеником, создавшим **Ошибка! Закладка не определена.** все из ничего. [350] Поэт - боговдохновенный человек, который *без искусства, без фантазии* создает произведения божественной красоты. Современник Воклена, Дю Бартас, в своей "*Истории*" выразил эту идею следующим образом:
—

"Всякому искусству обучают искусством; но Поэзия
- всего лишь небесный дар, и никто не сможет в изобилии вкушать
росы, которую мы роняем с Пинда,
Если его сердце не объято священным огнем.

"Поэтому не так уж много великих философов,
глубоко образованных клерков, наиболее красноречивых в прозе,
тщетно трудятся над созданием изящных стихов,
которые многие новички считают превосходными". [351]

Хотя это общепринятая доктрина вдохновения эпохи Возрождения, Воклен, как и все другие последователи Плеяды, полностью осознавал необходимость искусственности и изучения поэзии; и он согласен с Горацием в том, что и искусство, и природа одинаково необходимы для создания хорошего поэта. Именно использование создает искусство, но искусство совершенствует и регулирует использование:—

"Et ce bel Art nous sert d'escalier pour monter
A Dieu." [352]

II. Драма

Драматическая критика во Франции зарождается как реакция на драму средневековья. Средневековая драма была бесформенной и неорганичной, без **Ошибка! Закладка не определена.** искусства или достоинства. Классическая драма, с другой стороны, обладала как формой, так и достоинством; и новая школа, осознавая этот контраст, обратилась к аристотелевским канонам, как они были переформулированы итальянцами, чтобы придать им достоинство и искусство, которыми обладали трагедии Греции и Рима и которых в корне не хватало их собственной морали и фарсам. В первом упоминании драматической литературы во французской критике средневековые и классические драмы сравниваются подобным образом; но, как писал Сибиле (1548), в работе которого появляется этот отрывок, примерно за год до появления "Плеяды", сравнение не так неблагоприятно для морали и фарса, как это стало принято у более поздних критиков. "Французская мораль, - говорит Сибиле, - в определенных отличительных чертах представляет греческую и латинскую трагедию, особенно в том, что она повествует о серьезных и знаменательных деяниях (*факты могилы и принципы*); и если бы французы всегда делали финал морали печальным, мораль была бы трагедией. Но в этом, как и во всем остальном, мы следовали нашему естественному вкусу или склонности, которая заключается в том, чтобы брать из чужих вещей не все, что мы видим, а только то, что, по

нашему мнению, будет полезно для нас и национальной выгоды; ибо в морали мы относимся, как греки и римляне в своих трагедиях, к повествованию о деяниях, которые являются прославленными, великодушными и добродетельными, или правдивыми, или, по крайней мере, правдоподобными; но мы поступаем иначе в том, что полезно для ознакомления с нашими манерами и жизнью, не подвергая себя какой-либо печали или удовольствию от результата".^[353] Похоже, Сибиле считает, что **Ошибка! Закладка не определена.** в морали нет ничего, кроме несчастливого конца классической трагедии. В то же время этот отрывок демонстрирует, возможно, первый след аристотелизма во французской критической литературе; ибо Сибиле указывает на несколько характерных черт греческой и латинской трагедии, которые он мог найти только у Аристотеля или у итальянцев. Во-первых, трагедия имеет дело только с серьезными, прославленными и по большей части великодушными или добродетельными поступками. Во-вторых, действия трагедии либо действительно правдивы, то есть историчны, либо, если и не правдивы, имеют всю видимость правды, то есть они правдоподобны. В-третьих, конец трагедии всегда печален. В-четвертых, трагедия выполняет полезную функцию, которая некоторым образом связана с преобразованием нравов и жизни; и, наконец, эффект трагедии связан с печалью или удовольствием, вызванными катастрофой. Эти различия предвосхищают многие из тех, которые позже были обнаружены у Скалигера и французских критиков.

В "Дю Белле" (1549) мы не находим никаких следов драматической теории, кроме уже отмеченного предписания, что французы должны заменить старую мораль и фарс классической трагедией и комедией. Однако несколько лет спустя в "Пеллетье" (1555) появляется почти законченная система драматической критики. Он призывает французов попытаться соединить трагедию и комедию. "Этот вид поэзии, — говорит он, — сделает честь французскому языку, если на него попытаются" - замечание, иллюстрирующее врожденную предрасположенность французов **Ошибка! Закладка не определена.** к драматической поэзии.^[354] Затем он продолжает отличать трагедию от комедии во многом таким же образом, как это делает Скалигер шесть лет спустя. Следует помнить, что "*Поэтическое искусство*" Пеллетье было опубликовано в Лионе в 1555 году, а "*Поэтика*" Скалигера была опубликована там же в 1561 году. Возможно, Пеллетье был лично знаком со Скалигером; но более вероятно, что Пеллетье черпал свою информацию из тех же классических источников, что и Скалигер. Во всяком случае, Пеллетье отличает трагедию от комедии по стилю, сюжету, персонажам и финалу в точном скалигеровском ключе. Комедия не имеет ничего общего с трагедией, за исключением того факта, что ни в одной из них не может быть больше или меньше пяти актов. Стиль и дикция комедии популярны и разговорны, в то время как стиль трагедии наиболее полон достоинства и возвышенности. Персонажи комиксов - люди низкого происхождения, в то время как герои трагедий - короли, принцы и вельможи. Финал комедии всегда радостный, финал трагедии всегда печальный и душераздирающий. Темы трагедии - смерть, изгнание и несчастливые перемены судьбы; темы комедии - любовь и страсти молодых мужчин и молодых женщин, снисходительность матерей, коварство рабынь и усердие нянек.^[355]

Таким образом, к этому времени теория трагедии Аристотеля, изложенная итальянцами, стала частью французской критики. Фактическая практика французской драматургии была изменена введением этих правил; и они сыграли столь важную роль в, что Гревен в своей *краткой речи об интеллекте театра*, предваряющей его "*Смерти Сезара*" (1562), мог сказать, что французская трагедия уже достигла совершенства, даже когда рассматриваемый с точки зрения аристотелевских канонов. "Наши трагедии, - говорит Гревен, - были так хорошо отшлифованы, что теперь уже ничего не остается желать, — я говорю о тех, которые написаны

по правилам Аристотеля и Горация". *Дискурсы* Гревена были опубликованы через год после "*Поэтики*" Скалигера, но в них нет никаких признаков скалигеровского влияния. Его определение трагедии основано на самых смутных и неполных воспоминаниях об Аристотеле: "Трагедия, как говорит Аристотель в своей "*Поэтике*", - это имитация или представление какого-либо действия, которое само по себе является выдающимся и великим, такого как смерть Цезаря". Он демонстрирует свою независимость или незнание Скалигера, настаивая на неполноценности Сенеки, которого Скалигер ставил выше всех греков; и он демонстрирует свою независимость от древних, заменяя певцов старого хора толпой солдат Цезаря на том основании, что в представлении трагедии должно быть пения не больше, чем в самой реальной жизни, ибо трагедия - это представление истины или того, что имеет видимость истины. В *Рассуждениях* Гревена есть несколько указаний на то, что национальное чувство не было полностью уничтожено подражанием классике; но обсуждение этого следует оставить для следующей главы.

В "*Трагическом искусстве*" Жана де ла Тайля, предваряющем его "*Саул ле Фурие*" (1572), драме, в которой **Ошибка! Закладка не определена.** библейская тема оформлена в манере классической трагедии, обнаруживается наиболее явный антагонизм к старым, неправильным моральным устоям, которые не смоделированы в соответствии с к истинному искусству и образцу древних. Это всего лишь *американские истории*— слова, которые напоминают о Дю Белле. Но, что довольно любопытно, Жан де ла Тайль полностью расходится с Гревеном и положительно утверждает, что во Франции до сих пор не было настоящих трагедий, за исключением, возможно, нескольких переведенных с классических произведений. Ведя войну, как он есть, против грубой бесформенности национальной драмы, совершенное построение приобретает для него очень большое значение. "Главное в трагедии, - говорит он, - знать, как правильно распорядиться ею и придать ей форму, чтобы сюжет был хорошо переплетен, перемешан, прерван и возобновлен ... и чтобы в нем не было ничего бесполезного, бесцельного или неуместного". Для Жана де ла Тайля, как и для большинства писателей эпохи Возрождения, трагедия - наименее популярная и самая элегантная и возвышенная форма поэзии, за исключением эпоса. В ней рассказывается о жалком разорении знатных людей, о непостоянстве судьбы, об изгнании, войне, эпидемии, голоде, пленении и отвратительной жестокости тиранов.[356] На самом деле конец трагедии заключается в том, чтобы взволновать и уязвить чувства и эмоции мужчин. Персонажи трагедии — и это аристотелевская концепция — не должны быть ни чрезвычайно плохими, такими людьми, которые своими преступлениями заслуживают наказания, ни совершенно хорошими и святыми, как Сократ, который был несправедливо предан смерти. Выдуманная или аллегорическая **Ошибка! Закладка не определена.** символы, такие как Смерть, Алчность или Правда, использоваться не должны. В то же время Жан де ла Тайль, как и Гревен, не прочь использовать библейские сюжеты в трагедии, хотя и предостерегает поэта от многословных теологических дискуссий. Драма сенекана была его образцом в трактовке трагедии, как, впрочем, и эпохи Возрождения в целом; и трагедия все больше и больше приближалась к ораторской и нравоучительной манере латинского поэта. Ронсар, например, утверждает, что трагедия и комедия - это *всецелодидаскалки и ансамбли*, и их следует обогатить многочисленными превосходными и редкими *предложениями (sententiae)*, "ибо в нескольких словах драма должна многому научить, будучи зеркалом человеческой жизни".[357] Точно так же Дю Белле советует поэтам украшать свои стихи серьезными *предложениями*, а Пеллетье хвалит Сенеку главным образом потому, что он *сентенсье*.

Воклен в своем "*Поэтическом искусстве*" дает метрический пересказ определения трагедии Аристотелем:—

"Mais le sujet tragic est un fait imité
De chose juste et grave, en ses vers limité;
Auquel on y doit voir de l'affreux, du terrible,
Un fait non attendu, qui tienne de l'horrible,
Du pitoyable aussi, le cœur attendrissant
D'un tigre furieux, d'un lion rugissant." [358]

Тема трагедии должна быть старой и должна быть связана с падением великих тиранов и принцев; [359] а что касается количества актов, количества собеседников на сцене, то *deus ex* **Ошибка! Закладка не определена.** машина и припев, [360] Воклен просто перефразирует Горация. Комедия определяется как имитация действия, которое по общему правилу считается порочным, но которое не настолько порочно, чтобы от него не было лекарства; так, например, мужчина, соблазнивший молодую девушку, может вознаградить ее, взяв в жены. [361] Следовательно, в то время как действия трагедии "добродетельны, великолепны и величественны, царственны и роскошны", эпизоды комедии на самом деле и с этической точки зрения находятся на более низком уровне. [362] К трагикомедиям Воклен не испытывает ничего, кроме презрения. Это, по сути, ублюдочная форма, поскольку трагедия со счастливым концом служит аналогичной, но более достойной цели. Воклен, подобно Буало и большинству других французских критиков после него, подробно следует Аристотелю в описании драматических открытий и поворотов судьбы. [363] Большинство других аристотелевских различий также можно найти в его работе.

В "*Поэтическом искусстве Франсуа*" Пьера де Лодена, сыера д'Эгалье, опубликованном в 1598 году, эти различия вновь появляются в более или менее искаженной форме. В пятой и последней книге этого трактата Де Лауден следует за итальянскими учеными, особенно за Скалигером и Виперано. Он не существенно отличается от Скалигера в определении трагедии, в разделении на акты и месте хора, в обсуждении персонажей и сюжетов трагедии, а также в различии между трагедией и комедией. [364] **Ошибка! Закладка не определена.** Его концепция трагедии соответствует обычному сенеканскому идеалу; она должна быть украшена частыми предложениями, аллегориями, подобиями и другими поэтическими украшениями. Чем более жестоким и кровавым будет трагическое действие, тем превосходнее оно будет; но в то же время многое из того, что делает действие жестоким, должно разыгрываться только за сценой. Как и Пеллетье, он возражает против введения всех аллегорических и вымышленных персонажей или даже богов и богинь на том основании, что они не являются реальными существами и, следовательно, не соответствуют теме трагедии, которая должна быть реальной и исторической. Де Лодену также есть что сказать по поводу введения призраков в трагическое действие; и его рассуждения особенно интересны, если вспомнить, что почти в это же самое время в Англии призрак сыграл столь важную роль в шекспировской драме. "Если призраки появляются до начала действия, - говорит Де Лоден, - они допустимы; но если они появляются по ходу действия и разговаривают с самими актерами, они совершенно ошибочны и достойны порицания". Де Лоден позаимствовал у Скалигера схему идеальной трагедии: "Первый акт содержит жалобы; второй - подозрения; третий - советы; четвертый - угрозы и приготовления; пятый - свершение и пролитие крови". [365] Но, несмотря на свое подчинение Скалигеру, он не

боится выражать свою независимость от древних. Мы, говорит он, не полностью подчиняемся их законам, особенно в том, что касается количества **Ошибка! Закладка не определена.**актеров на сцене, которое, согласно классическому обычаю, никогда не превышало трех; ибо в наши дни, несмотря на советы Аристотеля и Горация, у публики не хватает терпения довольствоваться всего двумя или тремя людьми одновременно.

История драматических событий во Франции XVI века требует определенного внимания. То, что они оказали значительное влияние на реальную практику драматической композиции с самого появления "Плеяды", совершенно очевидно; ибо в первой сцене первой французской трагедии, "*Клеопатре*" Жоделля (1552), есть намек на единство времени, которое Корнель впоследствии назвал "*сценой реглей*":

"Avant que ce soleil, qui vient ores de naître,
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge,
Cléopâtre mourra!"

В 1553 году Меллин де Сен-Желе перевел "*Софонисбу*" Триссино на французский, и влияние итальянской драмы закрепилось во Франции. Но первую четкую формулировку единства можно найти в "*Трагическом искусстве*" Жана де ла Тайля (1572). His statement of the unity is explicit, "Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps, et en un même lieu."[\[366\]](#) Жан де ла Тайль был обязан этим Кастельветро, который за два года до этого заявил о них так: "Трагическая мутация без последствий для всего человечества".[\[367\]](#) Единство времени было принято Ронсаром примерно в то же время в следующих словах:—

Ошибка! Закладка не определена.

"Трагедия и комедия ограничены коротким промежутком времени, то есть целым днем. Самые выдающиеся мастера этого дела начинают свою работу с полуночи до другой, а не с восхода до заката, чтобы иметь большой запас времени. С другой стороны, героическая поэма, которая носит исключительно военный характер (*tout guerrier*), охватывает только действия целого года".[\[368\]](#)

Этот отрывок, без сомнения, заимствован из Минтурно (1564):—

"Тот, кто хорошо относится к произведениям самых почитаемых древних авторов, обнаружит, что материал сценической поэзии заканчивается в один день или не выходит за рамки двухдневного промежутка; точно так же, как действие эпической поэмы, какой бы великой и продолжительной она ни была, не занимает более одного года".[\[369\]](#)

Следует помнить, что Минтурно был первым, кто ограничил действие героической поэмы одним годом. В другом отрывке он выводит правило из практики Вергилия и Гомера;[\[370\]](#) но Ронсар, похоже, считает, что сам Вергилий не подчинился этому закону. Мы уже упоминали о влиянии Минтурно на Плеяду. Воклен де ла Фресне, который прямо признает свой долг перед Минтурно, также следует за ним, ограничивая действие драмы одним днем, а эпоса — одним годом:—

"Or comme eux l'heroic suivant le droit sentier,
Doit son œuvre comprendre au cours d'un an entier;
Le tragic, le comic, dedans une journee

Comprend ce que fait l'autre au cours de son année:
Le théâtre jamais ne doit être rempli
D'un argument plus long que d'un jour accompli."[371]

Ошибка! Закладка не определена. Две последние строки этого отрывка имеют значительное сходство со знаменитым заявлением Буало об объединениях, сделанным три четверти века спустя.[372]

Таким образом, к концу шестнадцатого века единство времени и в меньшей степени единство места стали почти нерушимыми законами драмы. Но именно в этот период начинают раздаваться сильные ноты восстания против тирании объединений. До этого времени классическая итальянская драма была образцом для французских драматургов; но теперь нерегулярная испанская драма начала оказывать значительное влияние во Франции, и с этим испанским влиянием пришла испанская оппозиция объединениям. В 1582 году Жан де Бобрей в предисловии к своей трагедии *о Реуге* с презрением отозвался о правиле двадцати четырех часов как о *тропе суеверий*. Но Де Лоден, вероятно, был первым европейским критиком, который официально выступил против этого. В заключительной главе его "*Поэтического искусства*" (1598) приводятся пять различных причин, по которым в драме не следует соблюдать единство времени. Глава озаглавлена "О тех, кто говорит, что действие трагедии должно завершиться за один день", и Де Лоден начинает с утверждения, что это мнение никогда не было поддержано ни одним хорошим автором. Это довольно убедительное доказательство того, что Де Лоден никогда напрямую не обращался к *Поэтике* Аристотеля, но своими знаниями об Аристотеле был обязан итальянцам, и особенно Скалигеру. Пять аргументов, которые он формулирует против единства времени, заключаются в следующем:—

Ошибка! Закладка не определена.

"Во-первых, этот закон, если он соблюдается кем-либо из древних, не должен заставлять нас каким-либо образом ограничивать наши трагедии, поскольку мы не связаны их манерой письма или размером шагов и слогов, с помощью которых они слагают свои стихи. Во-вторых, если бы мы были вынуждены соблюдать этот строгий закон, мы впали бы в одну из величайших нелепостей, будучи вынуждены вводить невозможные и невероятные вещи, чтобы усилить красоту наших трагедий, иначе им не хватало бы всякого изящества; ибо, помимо того, что мы были лишены материи, мы не могли бы украсить наши поэмы длинными речами и различными интересными событиями. В-третьих, действие "*Троады*", превосходной трагедии Сенеки, не могло произойти за один день, как и некоторые пьесы Еврипида или Софокла. В-четвертых, согласно уже данному определению [основанному на авторитете Аристотеля], трагедия - это рассказ о жизнях героев, удаче и величии королей, принцев и других людей; и все это не могло быть сделано за один день. Кроме того, трагедия должна состоять из пяти актов, из которых первый радостный, а последующие демонстрируют постепенную перемену, как я уже указывал выше; и для осуществления этой перемены одного дня было бы недостаточно. В—пятых, и последнее, трагедии, в которых соблюдается это правило, ничуть не лучше трагедий, в которых оно не соблюдается; и трагические поэты, греческие, латинские или даже французские, не соблюдают его, не нуждаются и не могут соблюдать, поскольку очень часто в трагедии представлена вся жизнь принца, короля, императора, дворянина или другого лица; помимо

тысячи других причин, которые я мог бы привести, если бы позволило время, но которые следует оставить для второго издания ".[373]

История единства времени в течение следующего столетия нас здесь строго не касается; но, возможно, будет полезно указать, что именно благодаря деятельности Шаплена, поддерживаемого авторитетом кардинала Ришелье, она была зафиксирована **Ошибка! Закладка не определена.** драматическая теория Франции. В длинном письме, датированном ноябрем 1630 года и недавно впервые опубликованном, Шаплен намеревается ответить на все возражения, высказанные против правила двадцати четырех часов. Это подтверждается, по его словам, практикой древних и всеобщим согласием итальянцев; но его собственное доказательство основано только на разуме. Это старый аргумент *осходстве*, который можно найти у Магги, Скалигера и особенно Кастельветро, которому Шаплен, по-видимому, частично следует. К 1635 году он сформулировал всю теорию трех единств и обратил кардинала Ришелье в свою веру. В предыдущем году была поставлена "Софонисба" Мариэ, первая "обычная" французская трагедия. В 1636 году начались знаменитые споры о сиделях. К 1640 году битва была выиграна, и "единства" стали частью классической теории драмы по всей Европе. Несколькими годами позже их практическое применение было наиболее подробно указано аббатом д'Обиньяком в его *Практике театра*; и они были определенно сформулированы на все времена Буало в знаменитом двистишии:

"Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."[374]

III. Героическая поэзия

Главной целью Плеяды было создание великого французского эпоса. В самом первом манифесте новой школы Дю Белле призывает каждого французского поэта написать еще одну "Илиаду" или "Энеиду" для **Ошибка! Закладка не определена.** чести и славы Франции. Для Пеллетье (1555) героическая поэма - это та, которая действительно дает истинное звание поэта; ее можно сравнить с океаном, а все остальные формы - с реками.[375] Он, кажется, следует рассуждениям Джиральди Чинтио о *романсах*, опубликованным за год до его собственной работы, когда он говорит, что французскому поэту следовало бы написать "Гераклиду", "подвиги Геракла" - самый могущественный и героический материал, который он может придумать.[376] В то же время Вергилий является для него образцом эпического поэта; и его параллель между Гомером и Вергилием имеет поразительное сходство с аналогичной параллелью в "Поэтике веры" Каприано, опубликованной в том же году, что и его собственный трактат.[377] Как и Каприано, Пеллетье осуждает излишнее изобилие, болтливость, случайные непристойности и неполноценность Гомера в красноречии и достоинстве по сравнению с латинским поэтом.

Личным стремлением Ронсара было стать французским Вергилием, поскольку в лирической поэзии он был провозглашен французским Пиндаром. В течение двадцати лет он трудился над *Франсиадой*, но так и не закончил ее. В двух предисловиях, которые он написал к ней, первом в 1572 году и втором (опубликованном посмертно) около 1584 года, он пытается выразить свой идеал поэта-героя. Ни в одном из них ему не удается сформулировать какой-либо очень определенный или последовательный свод эпической теории. Они интересны главным образом тем, что указывают на общие тенденции Плеяды и демонстрируют собственные риторические принципы Ронсара, **Ошибка! Закладка не определена.** и его чувство природы и естественной

красоты. Уже цитировался отрывок, в котором он говорит о героической поэме исключительно военного характера и ограничивает ее действие сроком в один год. Также было замечено, что для него, как и для итальянцев, критерием поэзии является правдоподобие, а не факт. В то же время эпический поэт должен избегать анахронизмов и искажения фактов. Подобные ошибки не так сильно беспокоят читателя, когда история отдалена по времени; и поэтому поэту всегда следует использовать аргумент, событиям которого по меньшей мере триста или четыреста лет. В основу произведения должна быть положена какая-нибудь старая история прошлых времен с давно установившейся известностью, которая завоевала доверие людей.^[378] Это представление о древности эпической басни было принято итальянцами давным-давно. Об этом говорится, например, в книге Тассо *"Рассуждения о поэтическом искусстве"*, написанной около 1564 года, хотя опубликованной только в 1587 году, через пятнадцать лет после того, как Тассо посетил Ронсара в Париже.

Воклен де ла Фресне питает плеядное почтение к героической поэзии; но нельзя сказать, что он демонстрирует какое-либо более определенное представление о ее форме и функциях. Для него эпос — это обширное и величественное повествование, мир сам по себе, в котором люди, вещи и мысли чудесным образом отражены:

"C'est un tableau du monde, un miroir qui raporte
Les gestes des mortels en differente sorte....
Car toute poësie il contient en soymême,
Soit tragique ou comique, ou soit autre poëme."^[379]

С этим мы можем сравнить то, что Муций сказал в 1551 году: —

"Il poema sovrano è una pittura
De l'universo, e però in sè comprende
Ogni stilo, ogni forma, ogni ritratto."

Но, несмотря на это весьма расплывчатое представление об эпосе во французском Возрождении, как уже было сказано, существовало высокое почитание эпоса как формы и его мастеров, Гомера и особенно Вергилия. Этим объясняется большое количество попыток эпического сочинения во Франции в течение следующего столетия. Но дальше прежнего и неопределенного понятия героической поэзии французы долгое время не выходили. Даже для Буало эпическая поэма была всего лишь *обширным циклом длительного действия*.^[380]

[вверху](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

^[335] *Защита*, ii. 3.

^[336] *Там же*. ii. 11.

^[337] Ронсар, vii. 310, 325.

^[338] Ронсар, кв. vii. 37.

^[339] Ронсар, vi. 311 кв.

^[340] Эссе, i. 36, перевод Флорио.

- [341] Ронсар, vii. 322. Ср. Аристотель, *поэт.* ix. 1-4; xxv. 6, 7.
- [342] *Поэт.* iii. 24.
- [343] *Де Поэта*, стр. 44, 47.
- [344] *Художественная поэзия.* i. 187.
- [345] *Там же.* i. 87 кв.
- [346] *Поэзия.* ii. 261.
- [347] *Там же.* i. 697 кв.
- [348] *Консервация*, Винегия, 1560, стр. 190.
- [349] *Художественная поэзия.* i. 744.
- [350] *Поэтическое искусство.* i. 19. Ср. Тассо, цитируемое Шелли, *Защита*, стр. 42: "Никто не заслуживает имени творца, кроме Бога и поэта".
- [351] "Дю Бартас" Сильвестра, 1641, стр. 242.
- [352] *Художественная поэзия.* i. 149.
- [353] Сибилет, *Поэтическое произведение.* ii. 8.
- [354] Пеллетье, *Поэтесса.* ii. 7.
- [355] *Там же.*
- [356] Роберт, приложение iii.
- [357] Ронсар, iii. 18 кв.
- [358] *Поэзия.* iii. 153.
- [359] *Там же.* ii. 1113, 441.
- [360] *Художественная поэзия.* ii. 459.
- [361] *Там же.* iii. 143.
- [362] *Там же.* iii. 181.
- [363] *Ibid.* iii. 189.
- [364] Роберт, приложение iv.
- [365] *Художественная поэзия.* v. 6.
- [366] Роберт, приложение iii.
- [367] *Поэтика*, стр. 534.
- [368] Ронсар, iii. 19.

- [369] *Поэтика*, стр. 71.
- [370] *Там же*. стр. 12; *Де Поэта*, стр. 149.
- [371] *Поэзия*. ii. 253.
- [372] Буало, *поэтесса*. iii. 45.
- [373] Арно, приложение iii.
- [374] *Art Poét.* 45.
- [375] *Поэзия*. ii. 8.
- [376] *Там же*. i. 3.
- [377] *там же*. я. 5. CP. Capriano, кэп. В.
- [378] Ронсар, iii. 23, 29.
- [379] Воклен, *Поэтесса*. i. 471, 503.
- [380] Буало, *Поэтесса*. iii. 161.

ГЛАВА III

Ошибка! Закладка не определена.

КЛАССИЧЕСКИЕ И РОМАНТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКЕ XVI ВЕКА

Принцип, за который выступала Плеяда, был, как и принцип гуманизма, подражанием классике; и Плеяда была первой, кто ввел это в качестве литературного принципа во Франции.

Применительно к французской литературе это означает, во-первых, замену классической традиции ее собственной национальной традицией; и, во-вторых, замену подражания классике подражанием самой природе. Производя эти жизненно важные замены, Дю Белле и его школу обвиняли в том, что они раз и навсегда преодолели пропасть, отделяющую французскую поэзию от национальной жизни.[381] Это обвинение, возможно, несправедливо по отношению к Плеяде, которая настаивала на том, что поэт обращается непосредственно к природе, которая наиболее сильно подчеркивала любовь к природным пейзажам и красоте и которая впервые заявила о важности ремесленника и крестьянина как предметов поэзии. Но не может быть никаких сомнений в том, что отделение поэзии от национальной жизни было логическим следствием доктрин Плеяды. Игнорируя старых французских поэтов и эволюцию местной поэзии, формулируя **Ошибка! Закладка не определена.** идеал поэта как необщительного и аскетичного персонажа, он отделился от естественных тенденций французской жизни и литературы и помог осуществить окончательное разделение между поэзией и национальным развитием.

I. Классические элементы

Именно Дю Белле (1549) Франция обязана внедрением классических идей во французскую литературу. Он был первым, кто рассматривал подражание классике как литературный принцип и советовал поэту, по примеру Вида, присвоить все сокровища греческой и латинской литературы на благо французской поэзии. Более того, он впервые сформулировал аристократическую концепцию поэта, которой придерживалась Плеяда. Поэту посоветовали бежать от невежественных людей, похоронить себя в уединении собственной комнаты, мечтать и размышлять и довольствоваться немногочисленными читателями. "Помимо всего прочего, - говорит Дю Белле, - у поэта должен быть один или несколько ученых друзей, которым он мог бы показать все свои стихи; он должен беседовать не только с учеными людьми, но и со всевозможными рабочими, механиками, художниками и другими, чтобы изучить технические термины их искусства для использования в красивых описаниях". [382] Это была любимая теория Плеяды, которая, как и некоторые наши современные писатели, рассматривала технические искусства как важные предметы вдохновения. Но существенным моментом в основе всех этих обсуждений является высокая **Ошибка! Закладка не определена.**презрение к мнению вульгарных в вопросах искусства.

The *Квинтилий Горацян* (1550) представляет, как уже было замечено, естественную реакцию против иностранных и классических нововведений Плеяды. Совет Дю Белле "Предисловие к поэме, столь характерной для вульгарного" — совет, на котором настаивали многие риторы итальянского Возрождения, — подвергается серьезной критике; напротив, говорит автор *Квинтилия*, поэты должны понимать и ценить все, как необразованные, так и образованные, таким же был Маро. *Квинтиль* был, по сути, первым произведением, настаивавшим на определенности и ясности в поэзии, как впоследствии на этом настаивали Малерб и Буало. Подобно Малербу и его ученику Деймье, автору *Академии поэтического искусства* (1610), в которой полностью признается влияние *Квинтилия*, автор *Квинтилия* выступает против всех форм поэтической вольности, против всех бесполезных метафор, затемняющих смысл, против всех латинизмов, иностранных терминов и оборотов речи. [383] Дю Белле подробно остановился на важности знания классического и итальянского языков и настоятельно посоветовал французскому поэту натурализовать как можно больше латинских, греческих и даже испанских и итальянских терминов. *Квинтиль* особенно резко выступает против всех подобных иностранных инноваций. Поэту вовсе не обязательно знать иностранные языки; без этого знания он может быть таким же хорошим поэтом, как любой из *греков, латиноамериканцев, и итальянцев на французском*. Этот протест мало что дал, и Du **Ошибка! Закладка не определена.**Совету Белле относительно использования итальянских терминов последовали так хорошо, что несколько лет спустя, в 1578 году, Анри Этьен энергично протестовал против этой практики в своих *"Диалогах о новом языке франсуа итальянисе"*. Как Ронсар и Дю Белле представляют иностранные элементы, составившие классицизм во Франции, так и об авторе *Квинтилия Горациана* можно сказать, что он в своей скромной манере представляет определенные устойчивые элементы *духа голуа*. Он олицетворяет национальные традиции и прокладывает путь двум великим буржуазным поэтам Франции — Буало, с его "Tout doit tendre au bon sens", и Мольеру с его грубоватым возгласом "Je suis pour le bon sens".

Согласно Пеллетье (1555), французская поэзия слишком похожа на разговорную речь; чтобы сравняться с классической литературой, поэты Франции должны быть более смелыми и менее популярными. [384] Точка зрения Пеллетье здесь совпадает с точкой зрения Плеяды, которая

была нацелена на особый поэтический язык, отличный от обычной прозаической речи. Но он насквозь француз и находится в полном согласии с автором *Квинтиля Горацiana* в его требовании к совершенной ясности в поэзии. "Ясность, - говорит он, - первое и самое ценное достоинство стихотворения".[385] Неясность - главный недостаток поэзии, "ибо нет разницы между тем, чтобы вообще не говорить, и тем, чтобы тебя не понимали".[386] По этим причинам он против всех ненужных и напыщенных украшений; истинное использование метафор и сравнений всех видов заключается в "объяснении и представлении вещей такими, какие они есть на самом деле". **Ошибка! Закладка не определена.** Точно так же Ронсар, признавая ценность сравнений, которые по праву используются как нервы и сухожилия поэзии, заявляет, что если вместо того, чтобы совершенствоваться и прояснять, они затемняют или путают идею, они смешны.[387] Неизвестность была главной опасностью и даже главным недостатком Плеяды; и немалая заслуга в том, что и Ронсар, и Пеллетье осознали этот факт.

"Плеяда" демонстрирует классический характер, настаивая на том, что учеба и искусство необходимы для поэзии; но это не соответствовало доктринам более поздних французских классицистов в той мере, в какой они рассматривали поэтический труд как необщительный и даже аскетический характер. В этом, как мы видели, Ронсар является истинным выразителем доктрин новой школы. Но в целом в нем был силен классический дух. Он заявляет, что идеи поэта должны быть высокими и благородными, но не фантастическими. "Они должны быть хорошо упорядочены и располагаться; и хотя они, кажется, превосходят вульгарные, они всегда должны казаться легко воспринимаемыми и понятными любому человеку".[388] Здесь аристократическая концепция поэзии Дю Белле видоизменяется таким образом, что становится очень типичным выражением принципа, лежащего в основе французского классицизма. И снова Ронсар указывает, как это делали ранее Вида и другие итальянские критики, что великие поэты-классики редко говорят о вещах их голыми именами. Вергилий, например, не говорит: "Это была ночь" или "Это был день", но он использует такую околичность, как эта:

"*Postera Phoebea lustrabat lampade terras.*"

Ошибка! Закладка не определена.

Печальные результаты чрезмерного использования подобных околичностей хорошо видны на примере поздних классицистов Франции. Ронсар, возможно, предвидел эту опасность и мудро заметил, что красноречие, если его не использовать разумно, делает стиль надутым и напыщенным. В первом предисловии к "*Франсиаде*" он выражает решительное предпочтение наивной легкости Гомера искусному трудолюбию Вергилия.[389] Однако во втором предисловии, написанном дюжиной лет спустя и опубликованном посмертно в редакции его ученика Бине, есть интересное свидетельство того, с какой быстротой происходила латинизация культуры в тот период, отдавая предпочтение Вергилию. "Наши французские авторы, - говорит Ронсар, - знают Вергилия гораздо лучше, чем Гомера или любого другого греческого писателя". И еще: "Вергилий - самый превосходный и самый округлый, самый лаконичный и самый совершенный из всех поэтов".[390] О наивной легкости Гомера мы абсолютно ничего не слышим.

Сейчас мы начинаем вступать в эру правил. Ронсар не недооценивал "правил и секретов" поэзии; и Воклен де ла Фресне называет свое собственное критическое стихотворение

"Искусством поиска".[391] Что касается подражания классике, Воклен всей душой согласен с Плеядой древних

"nous ont desja tracé

Un sentier qui de nous ne doit estre laissé."[392]

Действительно, ничто не могло быть более классическим, чем его **Ошибка! Закладка не определена.**сравнение поэзии с садом, симметрично разбитым и подстриженным.[393] Более того, подобно классицистам следующего столетия, он утверждает, как и Ронсар, что искусство должно в основе своей подражать природе и напоминать ее.[394]

Подражание классике также оказало решающее влияние на технику французского стиха и на лингвистические принципы "Плеяды". Enjambement (перенос в другую строку слов, необходимых для полноты смысла) и hiatus (столкновение гласных в строке) использовались как в латинском, так и в греческом стихотворении, и поэтому были разрешены во французской поэзии новой школой. Ронсар, однако, предвосхитил реформы Малерба и практику французского классического стиха, запретив как паузы, так и сближения, хотя в более поздней его работе это мнение меняется на противоположное. Он также, вероятно, был первым, кто настоял на регулярном чередовании мужского и женского рода рифм в стихах. До Ронсара этого никогда строго не придерживались на практике или не требовали строгие правила, но с тех пор это стало неизменным употреблением французской поэзии. Ронсар рассматривает это устройство как средство заставить стихи более гармонично сочетаться с музыкой инструментов. Это была одна из любимых теорий Плеяды, согласно которой поэзия предназначена не для чтения, а для декламации или пения, и что слова и ноты должны быть любовно соединены друг с другом. Поэзия без сопровождения вокальной или инструментальной музыки демонстрирует лишь малую часть своей гармонии или совершенства; и хотя **Ошибка! Закладка не определена.**сочиняя стихи, поэт всегда должен произносить их вслух или, скорее, напевать, чтобы проверить их мелодичность.[395] Эта концепция музыки, "состоящей в браке с бессмертными стихами", несомненно, пришла из Италии и связана с расцветом оперной музыки. Де Лауден (1598) отличается от членов Плеяды тем, что запрещает использование слов, недавно придуманных или взятых из диалектов Франции, и возражает против использования enjambement и hiatus. Таким образом, очевидно, что, хотя влияние Плеяды заметно во всем трактате Де Лодена, его разногласия с Ронсаром и Дю Белле по значительному числу существенных моментов показывают, что к концу столетия превосходство Плеяды начало ослабевать.

Новая школа также попыталась ввести классические метры во французскую поэзию. О подобной попытке использования древнего стихосложения в Италии уже упоминалось вскользь.[396] Согласно Вазари, Леон Баттиста Альберти в своем послании

"Questa per estrema miserabile pistola mando,"

был первым, кто попытался свести народное стихосложение к латинскому.[397] В октябре 1441 года "*Сцена дружбы*" Леонардо Дати была написана и прочитана перед Корональной академией во Флоренции.[398] Первые две части этого произведения **Ошибка! Закладка не определена.** написаны гекзаметром, третья - сапфиками, четвертая - в форме сонета и рифмована. Прологи комедий Ариосто "*Негромант*" и "*Кассария*" также выдержаны в

классических размерах. Но замечательный сборник Клаудио Толомеи "*Версии и правила новой поэзии*" *Тосканы*, опубликованный в Риме в 1539 году, ознаменовал эпоху в литературе шестнадцатого века. В этой работе защищается использование классических размеров в вульгарном языке и даются правила их использования; затем следует сборник итальянских стихов, написанных в этом ключе большим количеством ученых и поэтов, среди которых Аннибал Каро и сам Толомеи. Эта группа ученых сформировалась в эзотерический кружок, Академию Новой поэзии; и, судя по тону стихов, адресованных Толомеи членами этого кружка, создается впечатление, что он считал себя основателем и выразителем этого поэтического новшества.^[399] Луиджи Аламанни, чья жизнь в основном прошла при французском дворе, опубликовал в 1556 году комедию "*Флора*", написанную классическими метрами; а два года спустя Франческо Патрицци опубликовал героическую поэму "*Эридано*", написанную гекзаметрами, с защитой используемой формы стихосложения.^[400]

Это научное новшество распространилось по всей Западной Европе.^[401] Во Франции, ближе к закрытию **Ошибка! Закладка не определена.** В пятнадцатом веке, согласно Агриппе д'Обинье, некий Муссе перевел *Илиаду* и *Одиссею* во французские гекзаметры; но больше ничего не известно ни о Муссе, ни о его переводах. Еще в 1500 году некий Мишель де Бутовиль, автор книги "*Искусство метрофея Франсуа*", написал стихотворение в классическом стиле об английской войне. Сибиле (1548) принял использование классических размеров, хотя и с некоторым недоверием, поскольку ему рифма казалась такой же важной для французской поэзии, как длинные и краткие слоги для греческого и латыни. В 1562 году Рамус в своей *Грамматике* рекомендовал древнее стихосложение и выразил сожаление, что оно не было благосклонно принято публикой. В том же году Жак де ла Тайль написал свой трактат "*О справедливых взглядах Франсуа на греческий и латынь*", но он был опубликован только в 1573 году, через одиннадцать лет после его смерти. Его главной целью при написании книги было показать, что использовать количество во французских стихах не так сложно, как думают некоторые, и даже не сложнее, чем в греческом и латыни.^[402] В ответ на возражение о том, что вульгарные языки по своей природе не способны к количественному измерению, он утверждает, в манере Дю Белле, что такие вещи проистекают не из природы языка, а из труда и прилежания тех, кто им пользуется. Он устал от вульгарных рифм и стремится найти более остроумную и более **Ошибка! Закладка не определена.** трудный путь к Парнасу. Затем он переходит к рассуждениям о количестве и мере по-французски, о футах и стихах, о фигурах и поэтической вольности.^[403]

Имя, наиболее неразрывно связанное с введением классических метров во Францию в XVI веке, принадлежит Жану Антуану де Баифу. Этот молодой член Плеяды, опубликовав несколько неудачных сборников стихов, посетил Италию и присутствовал на Тридентском соборе в 1563 году. В Италии он, несомненно, узнал о применявшихся в то время метрических нововведениях; и по возвращении, не имея никаких видимых сведений о еще неопубликованном трактате Жака де ла Тайля, он приступил к систематической реформе французского стихосложения. Его целью было добиться более совершенного унисона между поэзией и музыкой; и для достижения этой цели он принял классические размеры, основанные на музыкальной просодии, и принял фонетические реформы Рамуса. Он также основал, без сомнения, в подражание Академии новой поэзии, Академию поэзии и музыки, утвержденную патентом Карла IX. в ноябре 1570 года.^[404] Целью этой академии было поощрять и внедрять метрические и музыкальные инновации, за которые выступали Баиф и его друзья. О смерти Карла IX. существование общества оказалось под угрозой; но оно было восстановлено с **Ошибка! Закладка не**

определена.с более широкой целью и функциями, как Академия Дворца, Ги дю Фор де Пибраком в 1576 году, под защитой Генриха III., и оно продолжало существовать, пока не было рассеяно беспорядками Лиги около 1585 года. Но нововведения Баифа не остались совсем безрезультатными. Похожее движение и схожее общество будут обнаружены несколько позже в Елизаветинской Англии.

II. Романтические элементы

Некоторые романтические элементы в критической теории Плеяды уже были указаны. Новое движение началось в "*Защите*" Дю Белле с высокой концепции служения поэта. В нем подчеркивалась необходимость для поэта глубокого и уединенного изучения, утонченной и аскетичной жизни и полного отделения от вульгарных людей и удовольствий. Сам Дю Белле романтик в том смысле, что он отказывается от *традиций регля*,^[405] считая здравый смысл поэта достаточным в вопросах вкуса; но причина этого заключалась в том, что не было правил, которые он был бы готов принять. Французскому уму потребовалось более столетия, чтобы прийти к выводу, что разум и правила в вопросах искусства проистекают из одной и той же причины.

Чувство к природе и природной красоте очень сильно выражено у всех членов Плеяды. Пеллетье говорит о войне, любви, сельском хозяйстве и пасторальной жизни как о главных темах поэзии.^[406] Он предупреждает поэту следует наблюдать природу и саму жизнь, а не полагаться только на книги; и он останавливается на ценности описаний пейзажей, бурь, восходов солнца и подобных природных сцен.^[407] Чувство природы у Ронсара еще более сильное; и, подобно Пеллетье, он призывает поэта описать в стихах реки, леса, горы, ветры, море, богов и богинь, восход солнца, ночь и полдень.^[408] В другом месте поэту советуют украсить свое произведение описаниями деревьев, цветов и трав, особенно тех, которые обладают некоторыми лекарственными или магическими свойствами, а также описаниями рек, городов, лесов, гор, пещер, скал, гаваней и фортов. Здесь понимание естественной красоты, привнесенное в современную Европу итальянским Ренессансом, — чувство природы в ее более широких аспектах, широкого пейзажа, далекой перспективы — впервые становится заметным во Франции. "В живописи или, скорее, в имитации природы, - говорит Ронсар, - заключается сама душа героической поэзии".

Ронсар также предупреждает, что обычную речь нельзя изгонять из поэзии или слишком сильно уклоняться от нее, поскольку, поступая таким образом, поэт наносит смертельный удар "наивной и естественной поэзии".^[409] Эта симпатия к простым и популярным формам поэзии как образцам для художника-поэта характерна для Плеяды. У Монтень есть очень интересный отрывок, в котором популярные крестьянские баллады восхваляются в манере, напоминающей знаменитые слова сэра Филипа Сидни относительно **Ошибка! Закладка не определена.**старой песни Перси и Дугласа,^[410] и который, по—видимому, предвосхищает интерес к популярной поэзии в Англии два столетия спустя:-

"Популярная, чисто естественная и туземная поэзия обладает определенной природной простотой и изяществом, благодаря которым ее можно выгодно сравнить с главной красотой совершенной поэзии, сочиненной по правилам искусства; как это можно видеть в вилланеллах Гаскони и в песнях народов, которые не имеют представления ни о какой науке, даже о письменности. Но посредственная поэзия, которая не является ни совершенной, ни популярной, всеми презирается и не получает ни почестей, ни награды".^[411]

Плеяда, как уже упоминалось, безоговорочно принимала платоновское учение о вдохновении. К 1560 году значительное количество платоновских диалогов уже было переведено на французский. Доле перевел два поддельных диалога; Дюваль, "*Лисий*" в 1547 году; и Леруа, "*Федон*" в 1553 году и "*Симпозиум*" в 1559 году. Диссертация Рамуса в 1536 году положила начало антиаристотелевской тенденции во Франции, и литература французского Возрождения пропиталась платонизмом.[412] Он получил королевскую милость Маргариты де Наварра, и его влияние закрепилось в 1551 году, когда Рамус был назначен профессором в Коллеж де Франс. Ронсар, Воклен, Дю Бартас - все они выражают платоновскую теорию поэтического вдохновения. Поэт должен чувствовать то, что он пишет, как говорит Гораций, иначе его читатель никогда не будет тронут его стихами; и для **Ошибка! Закладка не определена.**Плеяда, возбуждение высоких эмоций у читателя или слушателя было испытанием или пробным камнем поэзии.[413]

Национальная и христианская точки зрения никогда не находили такого яркого выражения во Франции в XVI веке, как в Италии. Действительно, есть следы как национальной, так и христианской критики, но они едва ли более чем спорадические. Таким образом, было замечено, что Сибиле еще в 1548 году ясно осознал отличительную черту французского гения. Он отметил, что французы взяли из иностранной литературы только то, что они сочли полезным и представляющим национальную выгоду; и только на днях выдающийся французский критик подобным же образом утверждал, что высокое значение французской литературы заключается в том факте, что она взяла из других литератур Европы то, что представляет всеобщий интерес, и пренебрегла случайными живописными деталями. Отчетливые следы национальной точки зрения можно обнаружить в драматической критике этого периода. Так, Гревен в своих *Кратких беседах* (1562) пытается оправдать замену певцов древнего хора толпой солдат Цезаря в одной из своих трагедий на следующих основаниях:—

"Если кто-то утверждает, что эта практика соблюдалась греками и латинянами на протяжении всей античности, я отвечу, что нам позволено попробовать какое-то собственное нововведение, особенно когда для этого есть повод или когда изящество стихотворения от этого не умаляется. Я хорошо знаю, что на это будет дан ответ, что древние использовали хор из певцов, чтобы отвлечь аудиторию, возможно, помрачневшую из-за жестокости, представленной в пьесе. На это я отвечу, что разные нации требуют разных способов ведения дел, и что у французов есть другие способы делать это, не прерывая непрерывности истории".[414]

С другой стороны, христианскую точку зрения можно найти у Воклена де ла Фресне, который отличается от Ронсара и Дю Белле своим предпочтением библейских тем в поэзии. Плеяда была по сути языческой, Воклен - по сути христианской. Использование языческих божеств в современной поэзии часто казалось ему отвратительным, поскольку времена изменились, и Музами управляли другие законы. Поэту следовало бы обратиться к христианским темам; и действительно, сами греки, будь они христианами, воспели бы жизнь и смерть Христа. В этом отрывке Воклен, очевидно, следует за Минтурно, поскольку за последним впоследствии последовал Корнель:

"Si les Grecs, comme vous, Chrestiens eussent escrit,
Ils eussent les hauts faits chanté de Iesus Christ....
Hé! quel plaisir seroit-ce à cette heure de voir
Nos poètes Chrestiens, les façons recevoir

Du tragique ancien? Et voir à nos misteres
Les Payens asservis sous les loix salutaires
De nos Saints et Martyrs? et du vieux testament
Voir une tragedie extraite proprement?"[415]

Мнение Воклена здесь расходится с общей теорией Плеяды, особенно в том, что его предложения подразумевают возврат к средневековью **Ошибка! Закладка не определена.** мистические и моральные пьесы. *Уранье* Дю Бартаса - другое, более пылкое выражение того же идеала христианской поэзии. В "*Семанах*" Дю Бартас сам сочинил типичную библейскую поэму; а трагедии на христианские или библейские сюжеты сочинялись во времена французского Возрождения со времен Бьюкенена и Безы до времен Гарнье и Монкрестьена. Но идеалом Воклена не был идеал позднего классицизма; и Буало, как уже было замечено, явно отвергает христианские темы в современной поэзии.

Хотя лингвистическая и просодическая теории Плеяды частично предвосхищают как теорию, так и практику позднего классицизма, представители школы демонстрируют многочисленные отклонения от того, что впоследствии было принято как нерушимый закон во французской поэзии. Наиболее важные из этих отклонений касаются использования слов из различных французских диалектов, из иностранных языков, а также из технических искусств. Частичное выражение этой теории поэтического языка уже было замечено в книге Дю Белле "*Защита и иллюстрация*", в которой поэты призывают использовать более элегантные технические диалектические термины. Ронсар дает почти такой же совет. Поэт должен использовать лучшие слова из всех французских диалектов, ибо, несомненно, именно числу диалектов Греции мы можем приписать высшую красоту ее языка и литературы. Поэту не следует слишком сильно влиять на язык двора, поскольку он часто бывает очень плохим, поскольку является языком дам и молодых джентльменов, которые делают профессию хорошо сражаться, а не **Ошибка! Закладка не определена.** говорить хорошо.[416] В отличие от Малерба и его школы, Ронсар допускает определенную поэтическую вольность, но лишь изредка и разумно. Именно поэтической вольности, говорит он, мы обязаны почти всеми прекрасными образами, которыми поэты в своем божественном восторге, используя законы грамматики, обогатили свои произведения. "Это то право по рождению, — сказал Драйден столетием позже в предисловии к своей книге "*Состояние невинности и Грехопадение человека*", - которое досталось нам от наших великих предков, даже от Гомера до Бена; и те, кто отрицает это, имеют, проще говоря, то же самое, что лиса ссорится с виноградом - они не могут его достичь". Воклен де ла Фресне следует за Ронсаром и Дю Белле, настаивая на использовании новых и диалектных слов, использовании терминов и сравнений из механического искусства, а также на том, что они не могут достичь его. различные другие доктрины, которыми Плеяда отличается от школы Малерба. О том, как эти бесполезные лингвистические новшества были остановлены и навсегда изгнаны из французского языка, будет кратко рассказано в следующей главе.

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[381] Брунетьер, я. 45.

[382] *Защита*, ii. 11.

[383] Ср. Руктешель, стр. 10 кв.

[384] *Художественная поэзия*. i. 3.

[385] *Там же*. i. 9.

[386] *Там же*. i. 10.

[387] Ронсар, iii. 26 кв.

[388] *Там же*. vii. 323.

[389] Ронсар, iii. 9 кв.

[390] *Там же*. iii. 23, 26.

[391] *Поэзия*. iii. 1151.

[392] *Там же*. i. 61.

[393] *Art Poét.* i. 22 sq.

[394] *Там же*. i. 813. Ср. Ронсар, ii. 12.

[395] Ронсар, vii. 320, 332.

[396] Ранняя итальянская поэзия, написанная классическими метрами, была собрана Кардуччи, *Поэзия Барбары неи Секоли XV и XVI*, Болонья, 1881.

[397] Кардуччи, стр. 2.

[398] *Там же*. стр. 6 кв.

[399] Кардуччи, стр. 55, 87 и др.

[400] *Там же*. стр. 327, 443. Ср. Дю Белле, *Защита*, ii. 7.

[401] Об истории классического метра во Франции, ср. Эггер, *"Эллинизм во Франции"*, стр. 290 кв., и Дарместетер и Хатцфельд, *"Захват замка во Франции"*, стр. 113 кв.

[402] Этьен Паскье в своих *Исследованиях Франции*, vii. 11, пытается доказать, что французский язык способен использовать количество в своих стихах, но не решает, отдавать ли предпочтение количеству или рифмованному стиху.

[403] Ср. Руктешель, стр. 24 кв., и Кардуччи, стр. 413 кв.

[404] Эта академия стала предметом превосходной монографии Э. Fremy, *L'Académie des Derniers Valois*, Paris, n. d. Устав академии находится на странице 39 этой работы, а письма-патенты, выданные ей Карлом IX. на странице 48.

[405] *Защита*, ii. 11.

[406] *Художественная поэзия*. i. 3.

[407] *Художественная поэзия*. ii. 10; i. 9.

[408] Ронсар, vii. 321, 324.

[409] Там же. iii. 17 кв.

[410] Сидни, *Защита*, стр. 29.

[411] Эссе, i. 54.

[412] Ср. *Ревю д'Эст. litt. de la France*, 1896, iii. 1 кв.

[413] Ронсар, iii. 28; Du Bellay, *Défense*, ii. 11.

[414] Арно, приложение ii.

[415] Воклен, *Поэзия*. iii. 845; ср. iii. 33; i. 901.

[416] Ронсар, vii. 322.

ГЛАВА IV

Ошибка! Закладка не определена.

ФОРМИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ИДЕАЛА В СЕМНАДЦАТОМ ВЕКЕ

I. Романтический бунт

Хорошо известно, что между 1600 и 1630 годами в национальной эволюции французской литературы произошел перелом. Особенно это было заметно в драме, а во Франции драма является связующим звеном между веками. Драматические произведения шестнадцатого века были созданы по обычным образцам, заимствованным итальянцами у Сенеки. Произошедшая перемена заключалась в переходе от итальянской классики к испанским романтическим моделям. Нотки бунта начали слышаться у Гревена, Де Лодена и других. Семнадцатый век открылся постановкой нерегулярной драмы Харди "*Любовницы Теагены и карикатуры*" (1601), и влияние испанской романтической драмы и итальянской пасторали, доминировавших более четверти века, было открыто во Франции.

Логика этого нововведения была лучше всего изложена в Испании, и именно там впервые были сформулированы аргументы в пользу романтической и нерегулярной драмы. Двумя наиболее интересными защитниками испанской национальной драмы, несомненно, являются **Ошибка! Закладка не определена.** *Egemplar Poético* of Juan de la Cueva (1606) and Lope de Vega's *Arte Nuevo de Hacer Comedias* Их вдохновение, по сути, одно и то же. Оба их автора были классиками в душе, или, скорее, классиками в теории, но с различиями. Концепция поэзии Хуана де ла Куэвы полностью основана на заветах итальянцев, за исключением того, что касается национальной драмы, поскольку здесь он приверженец и патриот. Он настаивает на том, что разница во времени и обстоятельствах освобождает испанского драматурга от всякой необходимости подражать древним или подчиняться их правилам. "Это изменение в драме, - говорит он, - было произведено мудрыми людьми, которые применили к новым условиям те новые вещи, которые они сочли наиболее подходящими и целесообразными; ибо мы должны учитывать различные мнения, времена и нравы, которые вынуждают нас менять и варьировать

наши действия".[417] Его теория драмы была полностью противоположна его концепции других форм поэзии. Согласно этой точке зрения, как недавно выразился один писатель, "театр должен был подражать природе и угождать; поэзия должна была подражать итальянцам и удовлетворять ортодоксального, но придирчивого критика".[418] Лопе де Вега, пишущий три года спустя, не отрицает универсальной применимости аристотелевских канонов и даже признает, что они являются единственно верными правилами. Но народ требует романтических пьес, и драматург должен удовлетворять скорее народ, чем литературную совесть поэта. "Я сам", - говорит он, **Ошибка! Закладка не определена.** "пишу комедии в соответствии с искусством, изобретенным теми, чья единственная цель - добиться аплодисментов толпы. В конце концов, поскольку именно общественность платит за эти глупости, почему бы нам не служить тому, чего она хочет?"[419]

Возможно, наиболее интересным из всех изложений теории испанской национальной драмы является защита пьес Лопе де Веги неким Альфонсо Санчесом, опубликованная в 1618 году во Франции или, возможно, в Испании с фальшивым французским оттиском. Апология Санчеса понимается в шести различных положениях. Во-первых, искусство имеет свою основу в природе. Во-вторых, мудрый и образованный человек может многое изменить в существующих искусствах. В-третьих, природа не подчиняется законам, а дает их. В-четвертых, Лопе де Вега преуспел в создании нового искусства. В-пятых, в его произведениях все подчинено искусству, и это настоящее и живое искусство. Наконец, Лопе де Вега превзошел всех древних поэтов.[420] Из этого трактата можно извлечь следующий отрывок, хотя бы для того, чтобы показать, как мало нового было в догматах французских романтиков два столетия спустя:—

- Говорят ли, что у нас нет безошибочного искусства, с помощью которого мы могли бы корректировать свои предписания? Но кто может сомневаться в этом? У нас есть искусство, у нас есть заповеди и правила, которые связывают нас, и главная заповедь - подражать природе, ибо произведения поэтов выражают природу, манеры и гениальность эпохи, в которую они пишут.... Лопе де Вега пишет в соответствии с искусством, потому что он следует природе. Если бы, напротив, испанская драма приспособилась к правилам и законам древних, это противоречило бы требованиям природы и основам поэзии.... Великий Лопе совершал поступки, выходящие за рамки законов древних, но никогда не шел против этих законов.

Другой испанский писатель определяет искусство как "внимательное наблюдение за примерами, оцененными опытом и сведенными к методу и величию законов".[421]

Именно такая натуралистическая концепция поэтического искусства, и особенно драмы, сложилась во Франции в первые тридцать лет семнадцатого века. Французские драматурги на практике подражали испанской драме, а от испанских теоретиков, по-видимому, черпали критическое обоснование своих пьес. Сам Харди, как и Лопе де Вега, утверждает, что "все, что одобряется обычаем и общественным вкусом, является законным и более чем законным". Другой писатель того времени, Франсуа Ожье, в предисловии ко второму изданию замечательной драмы Жана де Шеландра "*Тир и Сидон*" (1628) отстаивает интеллектуальную независимость древних во многом так же, как это делали Джиральди Чинтио, Пинья и другие сторонники *романци* за три четверти века до этого. Вкусы каждой нации, говорит он, сильно отличаются от вкусов любой другой. "Греки писали для греков, и, по мнению лучших людей своего времени, они преуспели. Но нам следовало бы гораздо лучше подражать им, прислушиваясь к вкусам нашей собственной страны и гениальности нашего собственного

языка, чем заставляя себя шаг за шагом следовать как их намерениям, так и их выражению". Это была бы **Ошибка! Закладка не определена.** похоже, что в основе знаменитого высказывания Гете о том, что мы можем лучше всего подражать грекам, пытаюсь быть такими же великими людьми, какими были они. Интересно отметить, что во всех этих ранних критиках прослеживаются следы той исторической критики, которая обычно рассматривается как открытие нашего века. Но, в конце концов, французы, как и испанские драматурги, всего лишь начинали практиковать то, что итальянские драматурги в своих предисловиях и некоторые итальянские критики в своих трактатах проповедовали почти столетие.

Аббат д'Обиньяк говорит о Харди как о "остановившем прогресс французского театра"; и какими бы практическими достижениями ни был обязан ему французский театр, нет никаких сомнений в том, что на определенное количество лет эволюция классической драмы была частично остановлена его усилиями и усилиями его школы. Но именно в этот период основы великой грядущей литературы строились на классических принципах; и продолжение классической традиции после 1630 года было обусловлено тремя различными причинами, каждая из которых будет рассмотрена отдельно, как можно короче. Этими тремя причинами были реакция на Пляду, второй приток критических идей итальянского Возрождения и влияние рационалистической философии того периода.

II. Реакция против Пляды

Реакция против Пляды была осуществлена или, по крайней мере, начата Малерб. Сила Малерба или **Ошибка! Закладка не определена.** послание Малерба как поэта здесь не имеет значения; в своей роли грамматика и критика он осуществил определенные важные и широко распространенные реформы во французской поэзии. Эти реформы были связаны главным образом, если не полностью, с внешней или формальной стороной поэзии. Его работа была работой грамматика, просодиста — одним словом, работой пуриста. Действительно, при жизни он не опубликовал ни одной критической работы и не сформулировал ни одной критической системы. Но проведенные им реформы были в этом отношении не менее влиятельными и долговечными. Его критическое отношение следует искать в мемуарах о его жизни, написанных его учеником Раканом, и в его собственных *Комментариях к депортации*, которые не были опубликованы полностью до самого недавнего времени.^[422] Этот комментарий состоит из серии рукописных заметок, сделанных Малербе около 1606 года на полях экземпляра Desportes. Эти заметки самого фрагментарного характера; они редко выходят за рамки одного-двух неодобренных слов, таких как "*faible*", "*mal conçu*", "*superflu*", "*sans jugement*", "*sottise*" или "*mal imaginé*"; и все же, вместе с несколькими обособленными высказываниями, зафиксированными в его письмах и мемуарах Рачана, они совершенно ясно указывают на критическое отношение Малербе и реформы, которые он намеревался осуществить.

Эти реформы были, во-первых, в значительной степени лингвистическими. Пляда попыталась расширить сферу поэтического выражения во французской литературе **Ошибка! Закладка не определена.** путем введения слов из классики, из итальянского и даже испанского, из провинциальных диалектов, из старых романсов и из терминологии механических искусств. Все эти архаизмы, неологизмы, латинизмы, сложные слова, а также диалектические и технические выражения Малерб намеревался искоренить из французского языка. Его целью было очистить французский и, так сказать, централизовать его. Тестом, который он установил, было фактическое использование, и даже это было ограничено использованием двора. Ронсар

осуждал исключительное использование придворной речи в поэзии на том основании, что придворный больше заботится о том, чтобы хорошо сражаться, чем о том, чтобы хорошо говорить или писать. Но идеалом Малерба был идеал французского классицизма — идеал Буало, Расина и Боссюэ. Французский должен был стать больше не мешаниной из говоров, а чистой и совершенной речью короля и его двора. Малерб, таким образом реагируя на Плеяду, не претендовал на возвращение к лингвистическим обычаям Маро; его тестом было современное словоупотребление, его моделью - живой язык.^[423] В то же время его языковые реформы, как и во всем остальном, представляют собой реакцию против иностранных нововведений и возврат к чисто французской идиоме. Они были в интересах национальных традиций; и именно этот национальный элемент является его частью в неоклассической теории и практике. Все его реформы были направлены на то словесное и механическое совершенство, любовь к которому присуща французской природе и которая формирует коренной **Ошибка! Закладка не определена.** или расовый элемент во французском классицизме. Он устранил из французских стихов паузы, смещения, инверсии, ложные и несовершенные рифмы, а также всевозможные вольности или какофонию. Он придал ему, как уже было сказано, механическое совершенство, —

"Et réduisit la Muse aux règles du devoir."

Для такого человека — *тирана мыслей и слогов*, как называл его Бальзак, — высшие качества поэзии могли иметь мало значения или вообще не иметь его. Его идеалами были приличия, ясность, регулярность и сила. Это, как понимал Шапелен в то время, ораторские, а не чисто поэтические качества; и все же ради них пришлось пожертвовать всеми истинными качествами, составляющими великого поэта. Воображение и поэтическую восприимчивость он вообще не принимает во внимание. После словесного совершенства стиха его больше всего интересовало логическое единство стихотворения. Логика и разум, без сомнения, важные вещи, но они не могут существовать в поэзии без воображения. Устранив, так сказать, вдохновение, Малерб исключил возможность лирического творчества во Франции на протяжении всего периода классицизма. Он ненавидел поэтические вымыслы, поскольку для него, как и для Буало, прекрасна только реальная действительность. Если он и допускал использование мифологических фигур, то только потому, что они являются разумными и универсально понятными символами. Французский ум по своей сути рационален и логичен, и Малерб вновь привнес эту природную рациональность во французскую поэзию. Он провозгласил здравый смысл поэтическим идеалом и сделал поэзию понятной обычному уму. **Ошибка! Закладка не определена.** Плейаде писал для образованного литературного круга; Малерб писал как для образованных, так и для необразованных. Для Плеяды поэзия была божественным служением, делом пророческого вдохновения; для Малерба это было ремесло, которому нужно учиться, как и любому другому. Дю Белле сказал, что "по мнению самых образованных людей, общепризнанным фактом является то, что природные таланты без обучения могут добиться большего в поэзии, чем обучение без природных талантов". Малерб, как метко сказано, поддержал бы противоположную доктрину, гласящую, что "обучение без природных талантов может достичь большего, чем естественные таланты без обучения".^[424] В конце концов, идеалом Малерба было красноречие; и поскольку французы по своей природе скорее красноречивый, чем поэтический народ, он заслуживает чести первым показать им, как вернуть себе их истинное наследие. Одним словом, он сделал для классической поэзии

Франции все, что мог сделать сам по себе национальный инстинкт, *дух голуа*.

Последовательных структурных законов для более крупных поэтических форм он дать не мог; ими Франция обязана Италии. Он также не мог оценить высокое понятие абстрактного совершенства или классическую концепцию абсолютного стандарта вкуса — несколько выражений или несколько способов сделать что-то, один и только один способ является правильным; этим Франция обязана рационалистической философии. Малерб, кажется, почти вторит Монтень, когда он говорит в письме Бальзаку:

"Разве вы не знаете, что разнообразие мнений так же естественно, как разница человеческих лиц, и что желать, чтобы то, что нравится или не нравится нам, нравилось или не нравилось всем, - значит перейти границы, за которыми, кажется, Бог в Своем всемогуществе повелел нам остановиться?"[425]

С этим индивидуалистическим выражением вопросов мнения и вкуса нам достаточно сравнить следующий отрывок из Лабрюйера, чтобы показать, насколько Малерб все еще далек от классического идеала:—

"В искусстве есть точка совершенства, как и в природе - совершенство или зрелость. Тот, кто разбирается в этом и любит это, имеет совершенный вкус; тот, кто не разбирается в этом и любит то или иное по обе стороны от этого, имеет неправильный вкус. Таким образом, существует хороший и плохой вкус, и люди спорят о вкусах не без причины".[426]

III. Второй приток итальянских идей

Второй приток итальянских критических идей во Францию происходил по двум каналам. Во-первых, прямые литературные связи между Италией и Францией в этот период были очень заметными. Влияние Марино, который долгое время жил в Париже и опубликовал там ряд своих работ, было немалым, особенно на французских концертистов *иргэсьеих*. Две итальянки основали знаменитый отель Рамбуйе и руководили им - Джули Савелли, маркиза де Пизани, и Катрин де Вивонн, маркиза де Рамбуйе. Отчасти именно влиянию Академии делла Круска было обязано основание Французской академии. Шапелен и Менаж были **Ошибка! Закладка не определена**.оба члена итальянского общества и представили ему свои разные мнения о стихах Петрарки. Как и Академия делла Круска, Французская академия намеревалась подготовить большой словарь; и каждая из них начинала свое существование с нападок на великое литературное произведение, на "*Иерусалим освобождения*" в случае итальянского общества, на "*Сид*" Корнеля в случае французского. Регентство Марии Медичи, верховенство Мазарини и другие политические события были направлены на то, чтобы установить между Италией и Францией самые тесные социальные и литературные отношения.

Но двумя людьми, которые первыми внесли во французскую литературу и натурализовали основные критические концепции Италии, были Шапелен и Бальзак. Частная переписка Шапелена свидетельствует о том, насколько основательным было его знакомство с критической литературой Италии. "Я испытываю особую привязанность к итальянскому языку", - писал он Бальзаку в 1639 году.[427] Из *Cid*, он говорит, что "в Италии это было бы сочтено варварством, и нет академии, которая не изгнала бы это за пределы своей юрисдикции".[428] Говоря о величии Ронсара, он говорит, что его собственное мнение совпадало с мнением "двух великих ученых за Альпами, Сперони и Кастельветро";[429] и у него была значительная переписка с Бальзаком на тему разногласий между Каро и Кастельветро в предыдущем столетии. Одним словом, он знал и

Ошибка! Закладка не определена. изучал критиков и ученых Италии и был заинтересован в их обсуждении. Интерес Бальзака, с другой стороны, был скорее к испанской литературе; но он был агентом кардинала де ла Валетта в Риме, и именно по возвращении во Францию он опубликовал первое собрание своих писем. Влияние как Шопена, так и Бальзака на французский классицизм было значительным. В шестнадцатом веке литературная критика была полностью в руках ученых людей. Шопен и Бальзак опознали критические идеи итальянского Возрождения и сделали их популярными, человечными, но неприкосновенными. Бальзак привнес во Францию тонкий критический склад ума итальянцев; Шопен ввел их формальные правила и навязал французской трагедии три единства. Вместе они осуществили гуманизацию классического идеала, даже подчинив его правилам.

Именно тому же итальянскому влиянию Франция обязана большим количеством искусственных эпосов, появившихся в этот период. За пятнадцать лет, с 1650 по 1665 год, было опубликовано около десяти эпосов.^[430] Итальянцы шестнадцатого века сформулировали фиксированную теорию искусственного эпоса; и народы Западной Европы соперничали друг с другом в попытках практического использования этой теории. Именно этому можно приписать большое количество испанских эпосов в шестнадцатом веке и французских эпосов в семнадцатом. Среди последних **Ошибка! Закладка не определена.** мы можем упомянуть "Алариха" Скудери, "Святого Людовика" Лемуана, "Мойса Сове" Сент-Амана, а также собственную эпопею Шопена "Пучель", которую публика ждала много лет и опубликовала только для того, чтобы быть навеки проклятой Буало.

Предисловия ко всем этим эпосам достаточно ясно указывают на их долг перед итальянцами. На самом деле это были не более чем попытки применить на практике правила и заповеди итальянского Возрождения. "Затем я проконсультировался с мастерами этого искусства, - говорит Скудери в предисловии к "Алариху", - то есть с Аристотелем и Горацием, а после них с Макробием, Скалигером, Тассо, Кастельветро, Пикколомини, Вида, Воссием, Робортели, Риккони, Паоло Бени, Мамбруном и несколькими другими; и, переходя от теории к практике, я очень внимательно перечитал "Илиаду" и "Одиссею", "Энеиду", "Фарсалия", "Фиваиду", "Орландо Фуриозо" и "Иерусалим Освобождения", и многие другие эпические поэмы на разных языках". Точно так же Сент-Аман в предисловии к своей "Мойсе Сове" говорит, что он строго соблюдал "единство действия и места, которые являются основными требованиями эпоса; и, кроме того, с помощью совершенно нового метода я ограничил свою тему не только двадцатью четырьмя часами, что является пределом драматической поэмы, но и почти половиной этого срока. Это больше, чем когда-либо требовали даже Аристотель, Гораций, Скалигер, Кастельветро, Пикколомини и все другие современные ученые". Очевидно, что для этих создателей эпоса правила и заповеди итальянцев были последними испытаниями героической поэзии. Точно так же аббат д'Обиньяк, **Ошибка! Закладка не определена.** в начале своей *Театральной практики*, советует драматическому поэту изучать, среди других писателей, "Аристотеля, Горация, Кастельветро, Вида, Хайнсуа, Воссием и Скалигера, о которых не следует упускать ни слова". От итальянцев также пришла теория поэзии в целом, которой придерживались на протяжении всего периода классицизма и которую излагали аббат д'Обиньяк, Ла Меснардьер, Корнель, Буало и многие другие; и вряд ли нужно повторять, что Рапен, проследившая историю критики в начале своих *Размышлений о поэтике*, имеет дело едва ли с какими-либо критиками, кроме итальянцев.

Помимо прямого влияния итальянских критиков, еще одно влияние внесло свою лепту в совокупность критических идей, которыми французский классицизм обязан итальянскому Возрождению. Это была традиция Скалигера, продолженная голландскими учеными Хайнсиусом и Воссииусом. Даниэль Хайнсиус был учеником Джозефа Скалигера, прославленного сына автора "*Поэтики*"; и через Хайнсиуса драматические теории Скалигера-старшего повлияли на классическую трагедию во Франции. Трактат Хайнсиуса "*О трагической конституции*", опубликованный в Лейдене в 1611 году, Шапелен назвал "квинтэссенцией поэтики Аристотеля"; а самого Шапелен назвал Хайнсиуса "пророком или сивиллой в вопросах критики".^[431] Отмеченная Расином, цитируемая Корнелем как непогрешимый авторитет, работа Хайнсиуса оказала **Ошибка! Закладка не определена.** заметное влияние на французскую трагедию, закрепив в ней законы Скалигера; а позже работы Воссииуса объединились с работами Хайнсиуса в расширении сферы итальянского влияния. Таким образом, очевидно, что в то время как французская литература уже в шестнадцатом веке позаимствовала у итальянского Возрождения уважение к античности и восхищение классической мифологией, семнадцатый век был обязан Италии своей окончательной концепцией теории поэзии и особенно определенными жесткими структурными законами трагедии и эпоса. Без преувеличения можно сказать, что в работах Корнеля и Д'Обиньяка по драматической поэзии или Ле Боссю и Мамбруна по эпической поэзии нет ни одной существенной идеи или предписания, которые нельзя было бы найти в критических трудах итальянского Возрождения.

IV. Влияние рационалистической философии

Влияние рационалистической философии на общую позицию классицизма проявилось в том, что можно назвать постепенной рационализацией всего, что Ренессанс дал Франции. Осуществленный таким образом процесс наиболее определенно проявляется в эволюции правил, которыми Франция была обязана Италии. Уже было показано, что правила и предписания итальянцев первоначально основывались только на авторитете, но постепенно приобрели самостоятельное общее значение, независимо от их древнего авторитета. Несколько позже, в Англии, аристотелевские каноны были защищены Беном Джонсоном на том основании, что Аристотель понимал причины **Ошибка! Закладка не определена.**, и что то, что другие делали случайно или по обычаю, Аристотель делал только по разуму.^[432] Таким образом, к этому времени отчетливо ощущалась разумность аристотелевских канонов, хотя они все еще считались авторитетными сами по себе; и впервые французские классицисты семнадцатого века рассмотрели разум и древние правила как единое целое.

Рационализм, действительно, можно обнаружить в самом начале критической деятельности эпохи Возрождения; и уже цитировавшиеся слова Вида "Все должно быть рационально" отчасти отражают отношение ренессансного сознания к литературе. Но "разум" ранних теоретиков был чисто эмпирическим и индивидуалистическим; он существенно не отличался от идеала "здорового смысла" Горация. На самом деле, рационализм и гуманизм, хотя и существовали вместе на протяжении всего Ренессанса, никогда ни в какой степени не были согласованы; и крайний рационализм обычно принимал форму общепризнанного антагонизма к Аристотелю. Полная рационализация законов литературы впервые становится очевидной к середине семнадцатого века. "Правила театра, — говорит аббат д'Обиньяк в начале своей *Практики театра*, — основаны не на авторитете, а на разуме", и если их называют правилами древних, то это просто "потому, что древние превосходно применяли их на практике". Точно так же Корнель

в своем "Рассуждении об объединении троих" *говорит, что единство времени было бы произвольным и тираническим, если бы этого требовала только поэтика.*", **Ошибка! Закладка не определена.** но ее реальной опорой является естественная причина; и Буало резюмирует окончательную позицию классицизма в этих словах:-

"Aimez donc la *raison*; que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix."[\[433\]](#)

Здесь процесс рационализации завершен, и фактические требования авторитета становятся идентичными велениям разума.

Правила, изложенные Буало, хотя по большей части и совпадают с теми, которые были сформулированы итальянцами, больше не являются просто правилами. Это законы, продиктованные абстрактным и универсальным разумом, а следовательно, неизбежные и непогрешимые; они не являются тираническими или произвольными, но навязаны нам самой природой человеческого разума. Это не просто, как мы уже говорили, добродушие и здравый смысл, одним словом, приятная рассудительность такого критика, как Гораций.[\[434\]](#) У классицистов семнадцатого века есть нечто большее. Здравый смысл становится универсализированным, фактически становится, как уже было сказано, не просто эмпирическим понятием здравого смысла, но самым абстрактным и универсальным разумом. Отсюда следует абсолютный стандарт вкуса, лежащий в основе классицизма, как показано в уже цитированном отрывке из Лабрюйера и в такой строке, как эта, из Буало:

"La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie."[\[435\]](#)

Эта рационализация ренессансных правил **Ошибка! Закладка не определена.** поэзия была осуществлена современной философией; если не работами и доктринами самого Декарта, то, по крайней мере, общей тенденцией человеческого разума того периода, наиболее совершенным выражением которой являются эти работы и доктрины. *Поэтическое искусство* Буало было метко названо *Рассуждениями о методе* французской поэзии. Таким образом, в то время как вклад Малерба и его школы в классицизм заключался в требовании ясности, уместности, словесного и метрического совершенства, а вклад итальянского Возрождения заключался в привитии уважения к классической древности и введении определенного свода фиксированных правил, вклад современной философии заключался в рационализации или универсализации этих правил и в установлении абстрактного и абсолютного стандарта вкуса.

Но картезианство принесло с собой определенные важные ограничения и недостатки. Сообщается, что сам Буало сказал, что "философия Декарта перерезала горло поэзии".[\[436\]](#) и не может быть никаких сомнений в том, что это преувеличенное выражение определенной неизбежной истины. Чрезмерная требовательность к разуму привела к соответствующей недооценке воображения. Рациональная и строго научная основа картезианства была навязана классицизму; и реальность стала его высшим объектом и последним испытанием:

"Rien n'est beau que le vrai."

Уже упоминались различные недостатки, налагаемые на классицизм самой природой **Ошибка! Закладка не определена.** его происхождения и роста; но наиболее существенным из всех этих недостатков было влияние картезианской философии или философского склада. С научной

основой, таким образом навязанной литературе, ее единственной гарантией от исчезновения было огромное влияние определенного свода незыблемых правил, от которых литература не осмеливалась отступать и которые она пыталась оправдать на более широких основаниях философии. Таким образом, эти правила, вклад Италии, спасли поэзию Франции от исчезновения в классический период; и замечательное подтверждение этому можно найти в том факте, что только после того, как рационализм семнадцатого и восемнадцатого веков был вытеснен во Франции, французская литература избавилась от этого свода правил эпохи Возрождения. Картезианство, или, по крайней мере, рационалистический дух, очеловечил эти правила и навязал их остальной Европе. Но, несмотря на квинтэссенцию, они оставались искусственными и более века ограничивали работу французского воображения.

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[417] Седано, *Испанский Парнас*, viii. 61.

[418] Ханней, *Позднее возрождение*, 1898, стр. 39.

[419] Менендес-и-Пелайо, iii. 434.

[420] Там же. iii. 447 кв.

[421] Менендес-и-Пелайо, iii. 464.

[422] *Комментарий* полностью напечатан в издании Малерба Лаланна, Париж, 1862, том iv. Критическая доктрина Малерба была сформулирована Брюно, *Доктрина де Малерба*, стр. 105-236.

[423] Ср. Гораций, *великий поэт*. 71, 72.

[424] Брюно, стр. 149.

[425] *Œuvres*

[426] *Персонажи*, "Об берегах духа".

[427] *Буквы*, i. 413. Ссылки даны на издание Тамизи де Ларрок, Париж, 1880-1883.

[428] Там же. i. 156.

[429] *Ibid.* i. 631 кв.

[430] Эти эпические произведения были подробно рассмотрены Дюшеном, *История французских поэм XVII века*, Париж, 1870.

[431] *Письма*, i. 269, 424. On the theories of Heinsius, see Zerbst, *Ein Vorläufer Lessings in der Aristotelesinterpretation*, Jena, 1887.

[432] *Открытия*, стр. 80.

[433] *Художественная поэзия*. i. 37.

[434] Ср. Брунетьер, *Критические исследования*, iv. 136; и Кранц, стр. 93 кв.

[435] *Художественная поэзия*. i. 48.

[436] Сообщено Ж. Б. Руссо в письме Броссету от 21 июля 1715г.

Часть Третья

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В АНГЛИИ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В АНГЛИИ

ГЛАВА I

Ошибка! Закладка не определена.

ЭВОЛЮЦИЯ АНГЛИЙСКОЙ КРИТИКИ ОТ ЭШЕМА ДО МИЛЬТОНА

Литературная критика в Англии елизаветинской эпохи не была ни столь влиятельной, ни столь богатой и разнообразной, как современная критика Италии и Франции. Этот факт, возможно, может показаться недостаточным, чтобы повлиять на интерес или патриотизм англоговорящих людей, однако самый очаровательный критический памятник того периода, "*Защита поэзии*" *Сидни*, был пренебрежительно упомянут новейшим историком английской поэзии.

Следовательно, такой интерес и важность, какими обладает елизаветинская критика, должны носить исторический характер и лежать в двух различных направлениях. Во-первых, изучение литературы этого периода покажет не только то, что в эпоху Возрождения существовал более или менее полный свод критических доктрин, но также и то, что англичане разделяли это творение, или наследие, эпохи Возрождения так же верно, как и их континентальные соседи; и с другой стороны, можно сказать, что это исследование представляет интерес само по себе, поскольку оно сделает понятным рост классицизма в Англии и укажет, что **Ошибка! Закладка не определена.** формирование классического идеала началось еще до появления французского влияния. Однако ни в том, ни в другом случае раннюю английскую критику нельзя рассматривать полностью в отрыве от общей доктрины Возрождения; и ее изучение теряет важность и наглядность в зависимости от того, насколько оно отделено от рассмотрения критической литературы Франции и особенно Италии.

Английская критика в течение шестнадцатого и семнадцатого веков прошла через пять более или менее отчетливых стадий развития. Можно сказать, что первый этап, характеризующийся чисто риторическим изучением литературы, начинается с книги Леонарда Кокса "*Искусство риторики*", учебного пособия для юных студентов, составленного около 1524 года, в основном на основе одного из риторических трактатов Меланхтона. [437] За этим последовала книга Уилсона "*Искусство риторики*" (1553), которая более обширна и, безусловно, более оригинальна, чем руководство Кокса, и которую Уортон назвал "первой книгой или системой критики на нашем языке". Но самой важной фигурой этого периода является Роджер Эшам. Системой образования, изложенной в его *Учебном пособии*, написанном между 1563 и 1568

годами, он во многом обязан своему другу Джону Штурму, страсбургскому гуманисту, и своему учителю сэру Джону Чеку, который преподавал греческий язык в Падуанском университете; но критическими частями этой работы он, по-видимому, напрямую обязан риторическим трактатам итальянцев.^[438] Тем не менее, его обязательства перед итальянскими гуманистами **Ошибка! Закладка не определена.** не помешали выражению его сурового и непреклонного антагонизма к романтическому итальянскому духу, поскольку это повлияло на художественную литературу его времени. При изучении ранней английской литературы всегда следует иметь в виду, что итальянское возрождение повлияло на елизаветинскую эпоху в двух различных направлениях. Итальянизация английской поэзии была осуществлена или, по крайней мере, начата публикацией *Сборника* Тоттела в 1557 году; в этой творческой стороне английской литературы итальянское влияние было отчетливо романтическим. Влияние итальянских гуманистов, с другой стороны, было прямо противоположно этому романтическому духу; даже в своей собственной стране они отвергали все, что не было классическим по своей направленности. Таким образом, Эшам в результате своего гуманистического воспитания стал не только первым английским литератором, но и первым английским классицистом.

Таким образом, первая стадия английской критики была полностью посвящена изучению риторики. Именно в это время английские писатели впервые пришли к пониманию формы и стиля как отличительных черт литературы; и именно этому пониманию было обязано формирование стиля английской прозы. Таким образом, этот период можно сравнить с более поздними этапами итальянского гуманизма в пятнадцатом веке; и более поздние гуманисты были мастерами и образцами для этих ранних английских риториков. Габриэль Харви, как чичерони школы Бембо, был, возможно, их последним представителем.

Второй этап английской критики — период классификации и особенно метрических исследований — начинается с *"Заметок Гаскойна по написанию стихов"*, опубликовано в 1575 году и, по-видимому, по образцу *"Абреже из поэтического искусства Франсуа" Ронсара* (1565). Помимо этой краткой брошюры, первой работы по английскому стихосложению, этот этап также включает *"Искусство английской поэзии" Паттенхэма*, первую систематическую классификацию поэтических форм и сюжетов, а также риторических фигур; *"Граматику брефа" Буллокара*, первый систематический трактат по грамматике английского языка; и *"Письма Харви" Discourse of English Poetrie* Уэбба, первые систематические попытки ввести классические размеры в английскую поэзию. Этот период характеризовался изучением и классификацией практических вопросов языка и стихосложения; и в этой работе он сотрудничал с теми самыми тенденциями, которым Эшам пытался противодействовать. Изучение стихотворных форм, завезенных в Англию из Италии, существенно помогло усовершенствовать внешнюю сторону английской поэзии; и аналогичный результат был получен при грубых попытках количественного стихосложения, предложенных школой Толомеи. Таким образом, итальянские просодисты были, прямо или косвенно, мастерами английских студентов той эпохи.

Характерной работой третьего этапа — периода философской и апологетической критики — является *"Защита поэзии" сэра Филипа Сидни*, опубликованная посмертно в 1595 году, хотя, вероятно, написанная около **Ошибка! Закладка не определена.** 1583. *Апология Поэтри* Харингтона, *Защита Райма* Дэниела и некоторые другие также являются современными трактатами. Все эти работы, как следует из их названий, являются защитой или извинениями и были вызваны нападениями пуритан на поэзию, особенно драматическую, и нападениями

классицистов на английское стихосложение и рифму. Требования момента требовали защиты поэзии в целом, и эти авторы не пытались делать это по местным или временным соображениям, а намеревались изучить фундаментальные основания критики и сформулировать основные принципы поэзии. В этой попытке они сознательно или бессознательно обратились за помощью к критикам Италии, и таким образом в Англии началось влияние итальянской теории поэзии. Насколько велик был их долг перед итальянцами, несколько прояснится в ходе настоящего исследования; но, безусловно, примечательно, что на этот долг никогда раньше не указывали. Говоря о *защите поэзии Сидни*, один из самых выдающихся английских авторитетов в области Возрождения говорит: "Несмотря на то, что итальянцы недавно написали много о теории поэзии, я не помню ни одного трактата, о котором можно было бы сказать, что он предоставил материал или предложил метод этой апологии".^[440] Напротив, доктрины, обсуждаемые Сидни, более полувека получали очень похожее отношение от итальянцев; и можно без преувеличения сказать, что в **Ошибка! Заложка не определена.** *the защита поэзии*, которая не может быть прослежена до какого-нибудь итальянского трактата о поэтическом искусстве. Таким образом, эпоха, главным представителем которой является Сидни, является первым периодом влияния итальянских критиков.

Четвертый этап английской критики, главным гением которого является Бен Джонсон, занимает первую половину XVII века. Период, предшествовавший этому, был в целом романтическим по своим тенденциям; период Джонсона склонялся к строгому, хотя и никогда не раболепствующему классицизму. Современники Сидни изучали общую теорию поэзии не с целью формулирования правил или догм критики, а главным образом для того, чтобы защитить поэтическое искусство и понять его фундаментальные принципы. Духом эпохи был дух, скажем, Фракасторо; дух Джонсона был, в умеренной форме, духом Скалигера или Кастельветро. Для Джонсона изучение искусства поэзии стало неотъемлемым руководством к творчеству; и именно этот элемент самосознательного искусства, руководствующегося правилами критики, отличает его от его предшественников. Эпоха, которую он представляет, следовательно, является вторым периодом влияния итальянской критики; и то же влияние также прослеживается в таких критических стихотворениях, как "*Собрание поэтов*" Саклинга и "*Великие помощники Холдена в "Парнасе"*", приписываемые Уайтеру, оба из которых могут восходить к классу критической поэзии, типичным примером которой является "*Рагуаль ди Парнасо*" Боккалини.^[441]

Ошибка! Заложка не определена.

Пятый период, охватывающий вторую половину семнадцатого века, характеризуется появлением французского влияния и начинается с письма Давенанта Гоббсу и ответа Гоббса, которые являются префиксами к эпосу о *Гондиберте* (1651). Эти письма, написанные, когда Давенант и Гоббс были в Париже, демонстрируют многие характерные черты нового влияния — рационалистический дух, строгий классицизм, ограничение искусства имитацией природы с дальнейшим ограничением природы жизнью города и двора и ограничение воображения тем, что называется "остроумием". Это особое значение слова "остроумие" характерно для нового века, ведущей фигурой которого является Драйден, отчасти ученик Давенанта. Елизаветинцы использовали этот термин в общем смысле понимания — остроумие, ментальная способность, в противоположность воле, способности к волеизъявлению. У неоклассиков оно иногда использовалось для обозначения, в ограниченном смысле, воображения,^[442] однако чаще для

обозначения того, что мы должны называть фантазией,[443] или даже просто уместность поэтического выражения;[444] но каким бы ни было его конкретное использование, оно всегда считалось сутью поэтического искусства.

Пятому этапу английской критики это эссе не касается. История литературной критики в Англии прослеживается не далее 1650 года, когда влияние Франции было заменено **Ошибка! Закладка не определена.** на влияние Италии. Этот раздел посвящен, в частности, двум великим периодам итальянского влияния — периоду Сиднея и периоду Бена Джонсона. Эти два человека являются центральными фигурами, и их имена, как и имена Драйдена, Поупа и Сэмюэля Джонсона, представляют собой отдельные и важные эпохи в истории литературной критики.

[вверху](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[437] *Ср. Мод. Lang. Записки*, 1898, xiii. 293.

[438] *Ср. Ашам, Работы*, ii. 174-191.

[439] "*Релис и Коутелис из "Скоттис Поэзи"* короля Шотландии Джеймса VI полностью основан на трактате Гаскойна.

[440] Дж. А. Саймондс, *сэр Филип Сидни*, стр. 157. *Ср. также, Сидни, защита*, введение Кука, стр. xxvii.

[441] *Ср. Фоффано*, стр. 173 кв. В Испании "*Лорел де Аполо*" Лопе де Веги и "*Виаже дель Парнасо*" Сервантеса принадлежат к одному и тому же классу стихотворений

[442] *Ср. Драйден*, ум. epist. к *Annus Mirabilis*.

[443] Аддисон, *Spectator*, № 62.

[444] Драйден, предисловие к "*Состоянию невиновности*".

ГЛАВА II

Ошибка! Закладка не определена.

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ЭПОХИ

Те, кто хоть немного знаком с литературной критикой итальянского Возрождения, пусть и поверхностно, сочтут изложение елизаветинской теории поэзии дважды рассказанной историей. В Англии, как и во Франции, критика в этот период носила более практический характер, чем в Италии; но даже для технических вопросов, обсуждавшихся елизаветинцами, некоторый прототип или, по крайней мере, некоторый эквивалент можно найти среди итальянцев. Таким образом, первые четыре этапа английской критики не имеют особой новизны или оригинальной ценности; и их изучение важно главным образом как свидетельство постепенного применения идей Возрождения к английской литературе.

Писатели первого этапа, как и следовало ожидать, мало интересовались теорией поэзии, за исключением повторения тут и там общих мест, которые они находили у итальянских риториков. Тем не менее, интересно отметить, что еще в 1553 году Уилсон в третьей книге своей *"Риторики"* излагает аллегорическую концепцию поэзии, которая в Италии господствовала со времен Петрарки и Боккаччо и которая больше, чем что-либо другое, окрашивала критическую теорию в елизаветинской Англия. Древние поэты, по словам Уилсона, не тратили свое время на выдумывание бессмысленных басен, а использовали историю просто как основу для содержания этического, философского, научного или исторического значения; "испытания Улисса", например, были призваны представить живую картину страданий человека в этой жизни. Поэты, по сути, мудрецы, духовные законодатели, реформаторы, в глубине души стремящиеся исправить ошибки; и, достигая этой цели, — либо потому, что они боятся открыто обличать эти ошибки, либо потому, что сомневаются в целесообразности или действенности такой откровенности с невежественными людьми, — они скрывают их истинный смысл под покровом приятных басен. Эту теорию поэтического искусства, одну из самых распространенных в ту эпоху, можно охарактеризовать как великое наследие Средневековья критике эпохи Возрождения.

Писатели второго этапа во многих случаях были слишком заняты вопросами стихосложения и другими практическими вопросами, чтобы находить время для абстрактных теоретизирований об искусстве поэзии. Длительный период изучения риторики и метрики помог сформулировать риторическую и техническую концепцию функции поэта, удачным примером которой является сонет с описанием идеального поэта, помещенный в предисловии к краткому трактату короля Якова о шотландской поэзии.^[445] Признаками совершенного поэта здесь являются мастерство в риторических фигурах, сообразительность, проявляющаяся в использовании метких и содержательных слов, и хорошая память; — чисто внешний взгляд на дарования поэта, который не учитывает такие основы, как воображение, **Ошибка! Закладка не определена.**чувствительность и знание природы и человеческой жизни.

"Дискурс английской поэзии" Уэбба (1586) выражает концепцию объекта поэзии, которая является логическим следствием аллегорической теории и поэтому была почти повсеместно принята писателями эпохи Возрождения. Поэт учит посредством аллегорической истины, скрытой за приятными баснями, которые он изобретает; но его первой целью должно быть сделать эти басни действительно приятными, иначе читатель с самого начала будет воздержан от какого-либо знакомства с произведениями поэта. Поэзия, следовательно, является восхитительной формой обучения; она доставляет удовольствие и приносит пользу одновременно; но прежде всего она должна доставлять удовольствие, "ибо сама суть поэзии всегда по большей части заключалась в том, чтобы доставлять удовольствие читателям или слушателям".^[446] Поэт всем сердцем стремится к высшему благополучию человека; и своими сладкими призывами к добродетели и эффективными предостережениями против порока он достигает своей цели не грубо или тиранически, но, так сказать, с любящей властью.^[447] С самого зарождения человеческого общества поэзия была средством цивилизовывания людей, привлечения их от варварства к цивилизованности и добродетели. Если кто-то возразит, что это искусство — или, скорее, из—за божественного происхождения его вдохновения, это больше, чем искусство, - когда-либо служило оправданием для соблазнительных выражений непристойности и богохульства, у Уэбба есть три ответа. Во-первых, поэзия должна быть морализирована, то есть читаться аллегорически. *"Метаморфозы"* Овидия, например, при таком понимании станут **Ошибка! Закладка не определена.**источником этического учения; и

Харингтон несколько лет спустя фактически подробно объясняет аллегорическое значение четвертой книги этой поэмы.^[448] Это была устоявшаяся традиция и действительно любимое занятие средневековья; и *"Овидий морализе"*, длинная поэма Кретьена Ле Гуэ, написанная примерно в начале четырнадцатого века, и не менее длинный овидианский комментарий Пьера Берсюира, являются типичными примерами этой практики.^[449] Во-вторых, изображение пороков, встречающихся в поэзии, предназначено не для того, чтобы побудить читателя подражать им, а скорее для того, чтобы удержать разумных людей от подобных поступков, показывая несчастье, которое неизбежно является результатом зла. Более того, непристойность никоим образом по существу не связана с поэтическим искусством; именно на злоупотребление поэзией, а не на саму поэзию, мы должны возлагать всю вину за этот недостаток.

Еще более высокую концепцию функции поэта можно найти в *"Произведении английской поэзии"* Путтенхэма (1589). Автор этого трактата сообщает нам, что он жил при дворах Франции, Италии и Испании и знал языки этих и других стран; результаты его путешествий и исследований в достаточной степени отражены в его общей теории поэзии. Его концепция поэта напрямую основана на концепции Скалигера. Поэзия в ее высшей форме - это искусство "творить", или созидания; и в этом смысле поэт - творец, подобный Богу, и создает мир из ничего. С другой стороны, поэзия **Ошибка! Закладка не определена.** - это искусство имитации, поскольку оно представляет правдивую и живую картину всего, что находится перед ним. В любом случае, он может достичь совершенства только благодаря божественному инстинкту, или великому совершенству природы, или обширным наблюдениям и мировому опыту, или даже всему этому вместе; но каким бы ни был источник его вдохновения, он всегда достоин изучения и похвалы, а его создатели заслуживают превосходства над всеми другими мастерами, научными или механическими.^[450] Поэты были первыми священниками, пророками и законодателями мира, первыми философами, учеными, ораторами, историками и музыкантами. Они с самого начала пользовались высочайшим уважением величайших людей, а благородство, древность и универсальность их искусства доказывают его превосходство и ценность. С такой историей и таким характером было бы святотатством унижать поэзию или использовать ее на какую-либо недостойную тему или в неблагородных целях. Следовательно, его главными темами должны быть следующие: честь и прославление богов, достойные деяния благородных принцев и великих воинов, восхваление добродетели и порицание порока, наставление в нравственной доктрине или научном знании и, наконец, "общее утешение человечества во всех трудах и заботах этой преходящей жизни" или даже просто для развлечения.^[451]

Таков итог поэтического теоретизирования на втором этапе английской критики. Однако именно в это самое время третий, или апологетический, период был подготовлен нападками пуритан на поэзию, и особенно на драму. **Ошибка! Закладка не определена.** Из этих атак болезнь Госсона, как наиболее известная, может быть взята за тип. За напыщенной бранью в его *"Школе злоупотреблений"* (1579) скрывается основа правильных принципов и, по крайней мере, некоторые свидетельства того, что дух не совсем вульгарный. Он был моральным реформатором, идеалистом, который с сожалением оглядывался на "старую дисциплину Англии" и противопоставлял ее духу своего времени, когда англичане, казалось, "отняли Грецию у обжорства, Италию - у распутства, Испанию - у гордыни, Францию - у лжи, а Голландию - у пьянства".^[452] Типичные свидетельства этой моральной деградации и изнеженности он находил в поэзии и драме; и именно этому мотиву следует приписать его ожесточенные

нападки на то и другое. Он особо настаивает на том, что его намерением было не изгонять поэзию, или осуждать музыку, или запрещать человечеству безобидные развлечения, а просто наказать за злоупотребление всем этим.[453] Он хвалит пьесы, которые обладают реальной моральной целью и эффектом, и указывает на истинное использование и достойные темы поэзии почти так же, как это делает Паттенхэм несколько лет спустя.[454] Но он утверждает, как это сделал Платон за сотни лет до этого и как это сделал только на днях выдающийся французский критик, что искусство содержит в себе зародыш своего собственного распада; и он показывает, что в английской поэзии его времени этот распад уже произошел. Прелести и украшения стихов, на самом деле предназначенные для того, чтобы сделать моральную доктрину более приятной и менее заумной **Ошибка! Закладка не определена.** и колючие, стали для его современников просто соблазнительной маскировкой непристойности и богохульства.

В первом из ответов Госсону Лоджа на "*защиту поэзии, музыки и театральных пьес*", написанном до появления трактатов Уэбба и Путтенхэма, содержатся старые принципы аллегорической и моральной интерпретации — принципы, которые нам могут показаться изрядно затертыми, но которые для английской критики того времени были достаточно новыми. Лодж указывает на эффективность поэзии как цивилизующего фактора в первобытные времена и как морального средства с тех пор. Если поэты иногда ошибались, то ошибались и философы, даже сам Платон, и прискорбно.[455] Поэзия - это дар небес, и ее следует презирать только тогда, когда ею злоупотребляют и унижают достоинство. Лодж не понимал, что его точка зрения по существу совпадает с точкой зрения его оппонента; и действительно, на протяжении елизаветинской эпохи существовало это сходство во взглядах тех, кто нападал на поэзию, и тех, кто защищал ее. Обе стороны признавали, что не поэзия, а злоупотребление ею заслуживает порицания; и они расходились главным образом в том, что одна сторона почти полностью настаивала на идеальном совершенстве поэтического искусства, в то время как другая подчеркивала низменное состояние, в которое оно впало. Двойная точка зрения была предпринята в работе, лицензированной в январе 1600 года, которая претендовала на то, чтобы быть "похвалой истинной поэзии и дискредитацией всех похабных, непристойных и языческих поэтов".[456] Это пуританское движение **Ошибка! Закладка не определена.** против язычества поэзии соответствует аналогичному движению, начатому Тридентским собором в католических странах.

Теория поэзии на втором этапе английской критики была в основном горацианской, с такими дополнениями и модификациями, которые ранее Возрождение заимствовало из Средневековья. Аристотелевские каноны еще не стали частью английской критики. Вебб ссылается на изречение Аристотеля о том, что Эмпедокл, не имеющий ничего общего, кроме метра, с Гомером, на самом деле был натурфилософом, а не поэтом;[457] но все подобные намеки на *поэтику* Аристотеля были просто случайными. Внедрение аристотелизма в Англию было прямым результатом влияния итальянских критиков; и посредником в привнесении этого нового влияния в английскую литературу был сэр Филип Сидни. Его *Защита поэзии* является подлинным воплощением литературной критики итальянского Возрождения; и она настолько глубоко проникнута этим духом, что ни одно другое произведение, итальянское, французское или английское, нельзя назвать дающим столь полное и благородное представление о характере и принципах ренессансной критики. Для общей теории поэзии ее источниками послужили критические трактаты Минтурно[458] и Скалигера.[459] Несмотря на то, что в нем нет какой-либо решительной новизны идей или даже выражения, он может претендовать на **Ошибка! Закладка не определена.** претендует на исключительную оригинальность в единстве

чувств, идеальном и благородном характере и адаптации к обстоятельствам. Его красноречие и достоинство вряд ли проявятся в простом анализе, который претендует на то, чтобы изложить только наиболее важные и фундаментальные из его принципов; но такое краткое изложение — и это не менее важно — по крайней мере укажет на степень его долга итальянской критике.

Во всем, что касается древности, универсальности и превосходства поэзии, Сидни, по-видимому, следует за Минтурно. Поэзия, как первый источник света для невежества, расцвела раньше любого другого искусства или науки. Первые философы и историки были поэтами; и такие выдающиеся произведения, как *Псалмы* Давида и *Диалоги* Платона, на самом деле поэтичны. Среди греков и римлян поэт считался мудрецом или пророком; и ни один народ, каким бы примитивным или варварским он ни был, не обходился без поэтов и не получал удовольствия и наставлений от поэзии.[460]

Но прежде чем приступить к защите столь древнего и универсального искусства, необходимо дать ему определение; и определение, которое дает Сидни, в значительной степени согласуется с тем, что можно было бы назвать ренессансным аристотелизмом. "Поэзия", — говорит Сидни,[461] "это искусство имитации, ибо так Аристотель называет это в своем слове *μίμησις*, то есть представление, подделка или выдумывание; выражаясь метафорически, **Ошибка! Закладка не определена.** говорящая картинка,[462] с этой целью - учить и восхищать".[463] Поэзия, соответственно, является искусством подражания, а не просто искусством стихосложения; ибо, хотя большинство поэтов сочли нужным облачать свои поэтические изобретения в стихи, стих - это всего лишь одеяние и украшение поэзии, а не одна из ее причин или сущностей.[464] "Можно быть поэтом без стихосложения, - говорит Сидни, - и стихосложением без поэзии".[465] Речь и разум - отличительные черты человека от животного; и все, что помогает совершенствоваться и полировать речь, заслуживает высокой оценки. Помимо своей мнемонической ценности, стих является наиболее подходящим облачением поэзии, потому что он наиболее достойный и компактный, а не разговорный и небрежный. Но при всех своих достоинствах это не является неотъемлемой частью поэзии, истинным критерием которой является то, что она изображает выдающиеся образы пороков и добродетелей и восхитительно учит.

В отношении объекта, или функции, поэзии Сидни солидарен со Скалигером. Цель поэзии достигается самым восхитительным образом преподавать выдающуюся мораль; или, одним словом, восхитительным наставлением.[466] Не только инструкция или восторг, **Ошибка! Закладка не определена.** как сказал Гораций, но инструкция, сделанная восхитительной; и именно эта двойная функция служит не только завершением, но и самим испытанием о поэзии. Цель всех искусств и наук - поднять человеческую жизнь на высшие высоты совершенства; и в этом отношении все они являются слугами суверенной, или архитектурной, науки, целью которой является доброе дело, а не только хорошее знание.[467] Следовательно, добродетельное действие является целью всякого обучения;[468] и Сидни намеревается доказать, что поэт больше, чем кто-либо другой, способствует достижению этой цели.

Это начало апологетической стороны аргументации Сидни. Древний спор — древний еще во времена Платона — между поэзией и философией вновь открыт; и вопрос, который так часто обсуждают итальянцы, — отдать пальму первенства поэту, философу или историку? Суть аргументации Сидни заключается в том, что в то время как философ учит только наставлениями, а историк - только примером, поэт больше всего способствует добродетели, потому что он

использует и наставление, и пример. Философ учит добродетели, показывая, что такое добродетель и что такое порок, излагая в сложных аргументах, без ясности или красоты стиля, голое правило.^[469] Историк учит добродетели, показывая опыт прошлых эпох; но, будучи привязанным к тому, что произошло на самом деле, то есть к конкретной истине вещей **Ошибка! Залка не определена.** а не к общему разуму, приведенный им пример привлекает никаких необходимых последствий. Только поэт выполняет эту двойную задачу. То, что, по мнению философа, должно быть сделано поэтом, наиболее точно представлено в том, кем это было сделано, таким образом связывая общее понятие с конкретным примером. Философ, более того, учит только образованных; поэт учит всех и является, по выражению Плутарха, "настоящим популярным философом",^[470] ибо он, кажется, только обещает наслаждение и неожиданно побуждает людей к добродетели. Но даже если философ превосходит поэта в обучении, он не может тронуть своих читателей так, как это может поэт, а это важнее, чем учить; ибо какой смысл учить добродетели, если ученик не побуждается действовать и выполнять то, чему его учат?^[471] С другой стороны, историк имеет дело с частными примерами, с пороками и добродетелями, настолько смешанными, что читатель не может найти образца для подражания. Поэт делает историю разумной; он приводит совершенные примеры пороков и добродетелей для человеческого подражания; он делает так, чтобы добродетель преуспевала, а порок терпел неудачу, что история может делать лишь изредка. Поэзия, следовательно, ведет к добродетели, цели всякого обучения, лучше, чем любое другое искусство или наука, и поэтому заслуживает пальмы первенства как высшая и благороднейшая форма человеческой мудрости.^[472]

В основе проводимого Сидни различия между **Ошибка! Залка не определена.** поэтом и историком лежит знаменитый отрывок, в котором Аристотель объясняет, почему поэзия более философична и имеет более серьезную ценность, чем история.^[473] Поэт имеет дело не с частным, а с универсальным, с тем, что может или должно быть, а не с тем, что есть или было. Но Сидни в утверждении этого принципа следует Минтурно,^[474] и Скалигеру,^[475] и идет дальше, чем, вероятно, пошел бы Аристотель. Все искусства имеют произведения природы в качестве своей главной цели и следуют природе, как актеры следуют линиям своей игры. Только поэт не привязан к таким предметам, но создает другую природу лучше, чем когда-либо создавала сама природа. Ибо, идя рука об руку с природой и будучи заключенным не в ее пределах, а только по знаку зодиака своего собственного воображения, он создает золотой мир для медной природы; и в этом смысле его можно сравнить как творца с Богом.^[476] Где ты найдешь в жизни такого друга, как Пилад, такого героя, как Орlando, такого превосходного человека, как Эней?

Затем Сидни переходит к ответам на различные возражения, которые были выдвинуты против поэзии. Эти возражения, частично следуя Госсону и Корнелию Агриппе,^[477] и частично своим собственным склонностям, он сводит к четырем.^[478] Во-первых, возражают, что человек мог бы проводить свое время с большей пользой, чем читая произведения поэтов. Но поскольку воспитание добродетели является реальной целью любого обучения, и поскольку было показано, что поэзия достигает этой цели **Ошибка! Залка не определена.** лучше всех других искусств или наук, на это возражение легко ответить. Во-вторых, поэзию называют матерью лжи; но Сидни показывает, что она менее склонна искажать факты, чем другие науки, поскольку поэт не публикует свои вымыслы как факты, и, поскольку он ничего не утверждает, его никогда нельзя обвинить во лжи.^[479] В-третьих, поэзию называют кормилицей жестокого обращения, то есть поэзия злоупотребляет разумом человека, превращая его в распутство, делая его неженственным и женоподобным. Но Сидни утверждает, что именно мужское остроумие злоупотребляет поэзией, а не поэзия злоупотребляет мужским остроумием; а что

касается того, что люди становятся женоподобными, то это обвинение применимо ко всем другим наукам в большей степени, чем к поэзии, которая своим описанием битв и восхвалением доблестных людей заметно возбуждает мужество и энтузиазм. Наконец, враги поэзии указывают на то, что Платон, один из величайших философов, изгнал поэтов из своего идеального государства. Но *диалоги* Платона на самом деле сами по себе являются формой поэзии; и это доказывает неблагодарность самого поэтического из философов, что он осквернил источник, который был его источником.^[480] Тем не менее, хотя Сидни понимает, насколько фундаментальны возражения Платона против поэзии, он склонен полагать, что Платон в основном придирался скорее к злоупотреблению поэзией современными греческими поэтами; поскольку в *издании* восхваляются поэты, и величайшие люди всех эпох были покровителями и любителями поэзии.

Ошибка! Закладка не определена.

Примерно за дюжину лет, прошедших между составлением и публикацией "*Защиты поэзии*", за это время она, по-видимому, распространилась в рукописи, появилось множество критических работ, и некоторые из них в значительной степени обязаны книге Сидни. Особенно это касается "*Апологии Поэтри*", которую сэр Джон Харингтон приложил к своему переводу "*Орlando Фуриозо*", сделанному в 1591 году. Этот краткий трактат включает в себя апологию поэзии в целом, "*Орlando Фуриозо*" в частности, а также его собственного перевода. Первый раздел, который единственный касается нас здесь, почти полностью основан на *защите поэзии*. Отличительными чертами поэзии являются подражание, или вымысел, и стихи.^[481] Харингтон отказывается от всякого намерения обсуждать, являются ли авторы художественной литературы и диалогов в прозе, такие как Платон и Ксенофонт, поэтами или нет, или же Лукана, хотя и пишущего стихами, следует рассматривать скорее как историографа, чем как поэта;^[482] так что его аргументация ограничивается элементом имитации, или вымысла. Он относится к поэзии скорее как к пропедевтике теологии и моральной философии, чем как к одному из изящных искусств. Ортодоксальный христианин может считать все человеческие познания тщетными и излишними; но поэзия - одно из самых эффективных средств к высшему познанию божественности Бога, и сами поэты действительно являются популярными философами и богословами. Затем Харингтон рассматривает одно за другим четыре конкретных обвинения Корнелия Агриппы в том, что поэзия - кормилица лжи, ублажительница дураков, **Ошибка!** **Закладка не определена.** порождатель опасных ошибок и подстрекатель к распутству; и отвечает на них в манере Сидни. Однако он отличается от Сидни тем, что делает особый упор на аллегорическую интерпретацию художественной литературы. Этот элемент сведен к минимуму *в защите поэзии*; но Харингтон принимает и подробно обсуждает средневековую концепцию трех значений поэзии: буквального, морального и аллегорического.^[483] Похоронный звон по этому способу интерпретации литературы был нанесен Бэконом, который, хотя и не утверждал, что все басни поэтов - всего лишь бессмысленные вымыслы, без колебаний заявлял, что басня чаще писалась первой, а изложение придумывалось позже, чем мораль, которая была задумана первой, а басня просто оформлена для ее выражения.^[484]

Этот отрывок встречается во второй книге "*Прогресса в обучении*" (1605), где Бэкон кратко изложил свою теорию поэзии. Его точка зрения по существу не отличается от точки зрения Сидни, хотя выражение более компактное и логичное. Человеческое понимание, согласно Бэкону, включает в себя три способности: память, воображение и разум, и каждая из этих способностей находит типичное выражение в одной из трех великих отраслей познания: памяти

в истории, разуме в философии и воображении в поэзии.[485] Воображение, не привязанное к законам материи, может присоединиться к тому, что природа разорвала, и разорвать то, что природа соединила; и поэзия, следовательно, пока ограничена в меру **Ошибка! Залка не определена**.из другими словами, во всем остальном он чрезвычайно лицензирован. Ее можно определить как вымышленную историю, и в той мере, в какой это касается ее формы, она может быть как в прозе, так и в стихах. Его источник следует искать в неудовлетворенности человеческого разума реальным миром; и его цель - удовлетворить естественное стремление человека к более совершенному величию, добру и разнообразию, чем можно найти в природе вещей. Поэзия, следовательно, изобретает поступки и происшествия более великие и героические, чем те, что совершаются природой, и, следовательно, ведет к великодушию; она изобретает поступки, более соответствующие достоинствам добродетели и порока, более справедливые в возмездии, более соответствующие открытому провидению, и, следовательно, ведет к нравственности; она изобретает поступки, более разнообразные и неожиданные, и, следовательно, ведет к наслаждению. "И поэтому всегда считалось, что в нем есть некоторое участие божественности, потому что оно возвышает разум, подчиняя проявления вещей желаниям ума; тогда как разум подчиняет разум природе вещей".[486] За выражение чувств, страстей, развращенности и обычаев мир больше обязан поэтам, чем трудам философов, а за остроумие и красноречие не меньше, чем ораторам и их речам. Именно по этим причинам в суровые времена, когда всякое другое обучение было исключено, только поэзия находила доступ и вызвала восхищение.

Это чистый идеализм романтического типа; но в своих замечаниях об аллегории Бэкон предвосхищал развитие классицизма, ибо со времен **Ошибка! Залка не определена**.Бена Джонсона аллегорический способ интерпретации поэзии перестал оказывать какое-либо влияние на литературную критику. Причина этого очевидна. Аллегорические критики рассматривали сюжет, или басню, — если использовать сравнение, столь часто встречающееся в критике эпохи Возрождения, — всего лишь как сладкую и приятную оболочку для полезной, но горькой пилюли моральной доктрины. Неоклассики, ограничивая смысл и применение определения поэзии Аристотелем как имитации жизни, рассматривали басню как средство этой имитации, и тем более совершенное, что она становилась более истинным и детализированным изображением человеческой жизни. Таким образом, в критике рост классицизма более или менее совпадает с ростом концепции басни, или сюжета, как самоцели.

Это смутно определяет перемену, которая произошла в духе критики в начале семнадцатого века и примером которой являются труды Бена Джонсона. Его определение поэзии существенно не отличается от определения Сидни, но кажется более прямым аристотелевским:—

"Поэт, *поэ́та* есть ... создатель, или притворщик; его искусство, искусство подражания или симуляции; выражение жизни людей в нужной мере, количестве и гармонии; согласно Аристотелю, от слова ποιέω, что означает создавать или симулировать. Поэтому его называют поэтом, не того, кто пишет только в меру, но того, кто симулирует и формирует басню, и пишет вещи, подобные правде; ибо басня и вымысел - это, так сказать, форма и душа любого поэтического произведения или поэмы".[487]

Ошибка! Залка не определена.

Поэзия и живопись сходятся в том, что обе являются искусствами имитации, обе приспособливают все, что они изобретают, к использованию и служению природе, и обе имеют своей общей целью выгоду и удовольствие; но поэзия - более высокая форма искусства, чем живопись, поскольку она обращается к пониманию, в то время как живопись обращается в первую очередь к чувствам.[488] Концепция Джонсона о своем искусстве, таким образом, по сути благородна; из всех искусств оно занимает наивысшее место по достоинству и этической значимости. Она содержит все лучшее, что есть в философии, богословии и науке политики, и с упоительным восторгом ведет и убеждает людей к добродетели, в то время как другие лишь угрожают и принуждают.[489] Поэтому она предлагает человечеству определенное правило и образец хорошей и счастливой жизни в человеческом обществе. Эту концепцию поэзии Джонсон находит у Аристотеля;[490] но на самом деле эти доктрины принадлежат итальянцам эпохи Возрождения, а не стагиритам.

Джонсон приписывает самому поэту достоинство не меньшее, чем его ремеслу. Простое совершенство стиля или стихосложения не делает поэта, скорее точное знание пороков и добродетелей с возможностью заставить последних полюбить, а первых возненавидеть;[491] и это настолько верно, что для того, чтобы быть хорошим поэтом, необходимо, прежде всего, быть действительно хорошим человеком.[492] Подобная доктрина уже встречалась у многих критиков шестнадцатого века; но, возможно, самое благородное выражение этой концепции священного характера и должности поэта встречается в **Ошибка! Закладка не определена.** оригинальное издание кварто из книги Джонсона "*Каждый человек в своем юморе*", в которой "почтенное имя" поэта так возвеличено:

Я могу высказать свое мнение и одобрить
Состояние поэзии, такое, каково оно есть,
Благословенное, вечное и поистине божественное:
В самом деле, если вы посмотрите на поэзию,
Какой она предстает многим, - бедной и хромой,
залатанной и в старых изношенных лохмотьях,
Полуголодной из-за недостатка ее особой пищи,
Священного изобретения; тогда я должен подтвердить
как ваше тщеславие, так и порицание ее достоинств:
Но посмотрите на нее в ее великолепных украшениях,
Облаченной в величие искусства,
Возвышенное духом, с драгоценным вкусом
сладкой философии; и, что важнее всего,
Увенчанное богатыми традициями души,
Которая ненавидит, когда ее достоинство попирают
С каким-либо пристрастием к земной мысли,
О, тогда какое гордое присутствие она несет!
Тогда она похожа на саму себя, достойную того, чтобы ее видели
только серьезные и посвященные глаза".[493]

Мильтон также выражает эту священную концепцию поэта. Поэзия - это дар, дарованный Богом лишь немногим в каждой нации;[494] но тот, кто хочет воспользоваться даром красноречия, должен прежде всего быть добродетельным.[495] Никто не может хорошо писать о похвальных

вещах, не будучи сам настоящим стихотворцем, не имея в себе опыта и практики всего, что достойно похвалы.^[496] Поэты - поборники свободы и "энергичные" **Ошибка! Закладка не определена.**враги деспотизма";^[497] и у них есть сила возвращать в народе семена добродетели и общественной вежливости, настраивать чувства на правильный лад и смягчать душевные волнения.^[498] Поэзия, которая в лучшем случае "проста, чувственна и страстна", описывает все, что проходит через мозг человека, — все, что свято и возвышенно в религии, все, что в добродетели дружелюбно и серьезно. Таким образом, посредством наслаждения и силы примера те, кто в противном случае бежал бы от добродетели, учатся любить ее.

[сверху](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

^[445] Хэслвуд, ii. 103.

^[446] Хэслвуд, ii. 28.

^[447] Там же. ii. 42.

^[448] Хэслвуд, ii. 128.

^[449] *История. Litt. de la France*, xxix. 502-525.

^[450] Путтенхэм, стр. 19 кв.

^[451] Там же. стр. 39.

^[452] Госсон, стр. 34.

^[453] Там же. стр. 65.

^[454] Там же. стр. 25, 40.

^[455] *Ложа, защита* (Шекспир Сок. Изд.), стр. 6.

^[456] Арбер, *Расшифровка статистики. Рег.*, iii. 154.

^[457] Хэслвуд, ii. 28.

^[458] Знакомство Сидни с Минтурно доказывается вне всяких сомнений, даже если бы такое доказательство было необходимо, списком поэтов (*Защита*, стр. 2, 3), который он скопировал из книги Минтурно "*Поэты*", стр. 14, 15.

^[459] *Поэтика* Скалигера конкретно упоминается и цитируется Сидни четыре или пять раз; но этими цитатами далеко не исчерпывается его долг перед Скалигером.....

^[460] *Защита*, стр. 2 кв.; ср. Минтурно, *Де Поэта*, стр. 9, 13.

^[461] *Защита*, стр. 9.

^[462] Эта древняя фраза стала, как было замечено, обычным явлением в эпоху Возрождения. Ср., например, Дольче, *Osservationi*, 1560, стр. 189; Воклен, *Поэзия*. i. 226; Камознс, *Лусиада*. vii . 76.

- [463] Классификация поэтов Сидни, *Защита*, стр. 9, заимствована у Скалигера, *Поэт*. i. 3.
- [464] *Защита*, стр. 11. Ср. Кастельветро, *Поэтика*, стр. 23, 190.
- [465] *Защита*, стр. 33. Ср. Ронсар, *Œuvres*, iii. 19, vii. 310; и Шелли, *Защита поэзии*, стр. 9: "Различие между поэтами и прозаиками - вульгарная ошибка".
- [466] *Защита*, стр. 47, 51. Ср. Скалигер, *поэт*. i. 1 и vii. i. 2: "Поэт прекрасен, учение окончено наслаждением".
- [467] Аристотель, *Этика*, глава 1; Цицерон, *De Offic.* часть 7.
- [468] Такова была обычная позиция гуманистов; ср. Вудворд, стр. 182 кв.
- [469] Ср. Даниелло, стр. 19; Минтурно, *Де Поэта*, стр. 39.
- [470] *Защита*, стр. 18.
- [471] Там же. стр. 22. Ср. Минтурно, *Де Поэта*, стр. 106; Варчи, *Лецциони*, стр. 576.
- [472] То есть высшая форма человеческой мудрости, поскольку Сидни, как христианский философ, естественно, исключает богооткровенную религию из обсуждения.
- [473] *Поэт*. ix. 1-4.
- [474] *Де Поэта*, стр. 87 кв.
- [475] *Поэт*. i. 1.
- [476] *Защита*, стр. 7, 8.
- [477] *Де Ван. et Incert. Scient. cap. v.*
- [478] *Защита*, стр. 34 кв.
- [479] Cf. Воссассио, *Gen. degli Dei*, p. 257 sq..
- [480] *Защита*, стр. 3, 41; ср. Даниэлло, стр. 22.
- [481] Хэслвуд, ii. 129.
- [482] Там же. ii. 123.
- [483] Хэслвуд, ii. 127.
- [484] Бэкон, *сочинения*, vi. 204-206.
- [485] Ср. Англия, 1899, xxi. 273.
- [486] *Работы*, vi. 203.
- [487] *Открытия*, стр. 73. Различие Джонсона между поэтом (*poeta*), стихотворением (*poema*) и поэзией (*poesis*) было заимствовано у Скалигера или Магги.
- [488] *Открытия*, стр. 49.

[489] Там же. стр. 34.

[490] Там же. стр. 74.

[491] Там же. стр. 34.

[492] Работы, i. 333.

[493] Сочинения, i. 59, n.

[494] Мильтон, Прозаические произведения, ii. 479.

[495] Там же. iii. 100.

[496] Там же. iii. 118.

[497] Прозаические произведения, i. 241.

[498] Там же. ii. 479.

ГЛАВА III

Ошибка! Закладка не определена.

ТЕОРИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ И ГЕРОИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Драматическая критика в Англии началась с сэра Филипа Сидни. Случайные упоминания о драме можно найти в критических работах, предшествовавших *защите поэзии*; но Сидни принадлежит заслуга в том, что он первым более или менее систематически сформулировал общие принципы драматического искусства. Вряд ли нужно говорить, что эти принципы на протяжении полувека или более подвергались обсуждению и модификации в Италии и Франции, и их окончательным источником была *Поэтика* Аристотеля. Таким образом, драматическая критика в Англии с самого своего зарождения была одновременно аристотелевской и классической, и оставалась таковой на протяжении двух столетий. Начало елизаветинской драмы было почти одновременным с сочинением "*Защиты поэзии*", а упадок драмы - с *открытиями* Джонсона. Однако на протяжении всего этого периода романтическая драма так и не получила литературного освещения. У великой испанской драмы были свои критические сторонники и защитники, у елизаветинской драмы их не было. Возможно, оказалось, что повторить чужие доктрины проще, чем сформулировать принципы новой драматической формы. Но истинное объяснение уже было предложено. **Ошибка! Закладка не определена.** Источниками драматической критики были труды итальянских критиков, и они были полностью классическими. Однако в творческой литературе итальянское Возрождение оказало влияние на елизаветинцев почти исключительно в романтическом ключе. Этого, возможно, достаточно, чтобы объяснить отсутствие фундаментальной координации между драматической теорией и драматической практикой в шестнадцатом и начале семнадцатого веков. Эшам, писавший за двадцать лет до Сиднея, указал "заповеди Аристотеля и пример Еврипида" в качестве критериев драматического искусства; [499] и по духу они оставались заключительными испытаниями на протяжении всей елизаветинской эпохи.

I. Трагедия

В *Рассуждении Уэбба об английской поэзии* мы находим те общие различия между трагедией и комедией, которые были распространены на протяжении всего средневековья, со времен постклассических грамматистов. Трагедии выражают печальные истории, связанные с богами и богинями, королями и королевами, людьми высокого положения, и представляют собой ужасные бедствия, которые становятся все хуже и хуже, пока не заканчиваются самым плачевным положением, какое только можно придумать. Комедии, с другой стороны, начинаются с сомнений, на какое-то время становятся беспокойными, но всегда, по какой-то счастливой случайности, заканчиваются радостью и умиротворением всех, кого это касается.[500] Говорят, что это различие проистекает из имитации *Илиады* и *Одиссеи*; и в этом, а также в **Ошибка! Закладка не определена.** в своем причудливом рассказе о происхождении драмы Уэбб, похоже, смутно помнил Аристотеля. Описание драматического развития у Паттенхэма едва ли более аристотелевское;[501] однако в своих общих выводах оно согласуется с выводами из "*Поэтики*". Его концепция трагедии и комедии схожа с концепцией Уэбба. Комедия выражает обычное поведение и образ жизни частных лиц, в том числе людей более низкого сорта.[502] Трагедия рассказывает о печальных падениях несчастных и пораженных горем принцев, чтобы напомнить людям о переменчивости судьбы и о справедливом Божьем наказании за порочную жизнь.[503]

Сенеканская драма и аристотелевские заповеди были источниками теории трагедии Сидни. Ораторские и поучительные трагедии Сенеки оказали влияние на драматическую теорию и практику по всей Европе с самого начала эпохи Возрождения. Эшам, действительно, предпочитал Софокла и Еврипида Сенеке и цитировал Пинью, соперника Джиральди Чинтио, в подтверждение своего мнения;[504] но это, хотя и свидетельствует о хорошем вкусе самого Эшама, является исключительным вердиктом и прямо противоречит обычному мнению современных критиков. Сидни в своем описании английской драмы смог найти только одну трагедию, написанную по образцу сенеканской драмы.[505] У трагедии *Горбодуха*, однако, есть один недостаток, который вызывает порицание Сидни, — в ней не соблюдается единство времени и места. **Ошибка! Закладка не определена.** Во всех других отношениях это идеальный образец для подражания английским драматургам. Его величественные речи и хорошо звучащие фразы приближаются почти к высоте стиля Сенеки; и, преподнося восхитительнейшую мораль, он достигает самого высокого уровня поэзии.

Идеальная трагедия — и в этом Сидни близко следует итальянцам — это имитация благородного поступка, представление которого вызывает "восхищение и сочувствие",[506] и учит неопределенности мира и шаткости фундамента, на котором построены золотые крыши. Это заставляет королей бояться быть тиранами, а тираны проявляют свой тиранический нрав. Сидни осуждает современную драму за то, что она оскорбляет серьезный и весомый характер трагедии, ее возвышенный стиль и достоинство представленных персонажей, смешивая королей и шутов и представляя самую неподходящую буффонаду. Действительно, в античной литературе есть один или два примера трагикомедии, такие как "*Амфитрион*" *Плавта*;^[507] но древние, как и англичане, никогда не сочетали хорнпайпы с похоронами.[508] Английские драмы не являются ни настоящими комедиями, ни настоящими трагедиями и пренебрегают как правилами поэзии, так и честной вежливостью. Трагедия не связана с законами истории и может упорядочивать и изменять события по своему усмотрению; но она, безусловно, связана правилами поэзии. Следовательно, очевидно, **Ошибка! Закладка не определена.** что защита

поэзии, как заметил французский писатель, "дает нам почти законченную теорию неоклассической трагедии за сто лет до *поэтического искусства* Буало: строгое разделение поэтических форм, устойчивое достоинство языка, единство, *тирада, спасибо*, ни в чем нет недостатка".[509]

Бен Джонсон уделяет больше внимания теории комедии, чем теории трагедии, но его концепция последней не отличается от концепции Сидни. Части, или подразделения, комедии и трагедии одинаковы, и обе имеют в целом общую цель - учить и радовать; так что греки называли комических, как и трагических поэтов *δοῦσκαλοι*. [510] Внешние условия драмы требуют, чтобы в ней было равное разделение на акты и сцены, действительное количество действующих лиц, хор и объединения. [511] Но Джонсон не настаивает на строгом соблюдении этих формальных требований, поскольку история драмы показывает, что каждый следующий выдающийся поэт постепенно и существенно изменял драматическую структуру, и нет причин, по которым современный поэт не мог бы поступить так же. Более того, хотя эти требования, возможно, регулярно соблюдались в древнем состоянии и великолепии драматической поэзии, сейчас невозможно сохранить их и сохранить какую-либо меру народного восторга. Поэтому внешними формами древних можно отчасти пренебречь; но есть определенные основы, которые должен соблюдать трагический поэт, в какую бы эпоху он ни достигал расцвета. Это "Убедительность аргументации, достоинство личности", **Ошибка! Закладка не определена.** серьезность и высота изложения, полнота и частота предложений". [512] Другими словами, модель Джонсона - это ораторская и нравоучительная трагедия Сенеки с ее историческими сюжетами и высокопоставленными лицами.

В обращении "К тому виду драматической поэмы, который называется трагедией", предваряющем "*Самсона Агониста*", Мильтон строго придерживается итальянской теории трагедии. Сославшись на древнее достоинство и моральный эффект трагедии, [513] Мильтон признает, что при создании своей поэмы он следовал древним и итальянцам как величайшим авторитетам в подобных вопросах. Он избегал введения тривиальных и вульгарных персонажей и смешения комических и трагических элементов; он использовал припев и соблюдал законы правдоподобия и приличия. Его объяснение особого эффекта трагедии — очищения от жалости и страха — уже упоминалось в первом разделе этого эссе. [514]

II. Юмор

Елизаветинская теория комедии была основана на своде правил и наблюдений, которые итальянские критики, опираясь на несколько намеков Аристотеля, вывели из практики Плавта и Теренция. **Ошибка! Закладка не определена.** Поэтому нет необходимости подробно останавливаться на доктринах Сидни и Бена Джонсонов, которые являются главными теоретиками комиксов того периода. Сидни определяет комедию как "имитацию распространенных ошибок нашей жизни", которые представлены в самой нелепой и презрительной манере, так что зритель сам стремится избежать подобных ошибок. Комедия, таким образом, показывает "мерзость зла", но только в "наших частных и домашних делах". [515] Она должна быть направлена на то, чтобы быть полностью восхитительной, точно так же, как трагедия должна поддерживаться хорошо выраженным восхищением. Таким образом, наслаждение является первым требованием комедии; но английские авторы комиксов ошибаются, думая, что наслаждение невозможно получить без смеха, тогда как смех не является ни существенной причиной, ни существенным следствием наслаждения. Затем Сидни

отличает восторг от смеха почти в точности на манер Триссино.^[516] Большой недостаток английской комедии в том, что она вызывает смех над вещами греховными, *то есть* отвратительными, а не просто смешными — явно запрещенными, по словам Сидни, самим Аристотелем — и над вещами жалкими, которые скорее заслуживают жалости, чем презрения. Комедия должна не только вызывать восхитительный смех, но и примешивать к нему то восхитительное поучение, которое является концом всякой поэзии.

Бен Джонсон, как и Сидни, делает человеческие глупости или ошибки темами комедии, которые должны быть

Ошибка! Закладка не определена.

"образ времени,
И забавляющийся человеческими глупостями, а не преступлениями,
За исключением того, что мы сами делаем их такими, продолжая любить
Наши популярные ошибки, хотя знаем, что они ужасны;
Я имею в виду те ошибки, в которых вы все признаетесь,
посмеявшись над ними, они заслуживают не меньшего".^[517]

Изображая эти человеческие безумства, комический поэт призван подражать справедливости, улучшать нравственную жизнь, очищать язык и пробуждать нежные чувства.^[518] Простой смех не всегда является концом комедии; на самом деле, Джонсон интерпретирует Аристотеля как утверждение о том, что смех - это недостаток комедии, своего рода порочность, которая развращает часть природы человека.^[519] Этот вывод основан на интерпретации Аристотеля, которая сохранилась почти до наших дней. В "*Поэтике*" говорится, что τὸ γελοῖον, смешное, является предметом комедии;^[520] и многие критики полагали, что Аристотель хотел этим провести различие между смешным и нелепым, между простым смехом и смехом, смешанным с презрением или неодобрением.^[521] Природа и источник одного из важнейших элементов теории комедии Джонсона, его доктрины "юмора", были кратко обсуждены в первом разделе этого эссе. Здесь будет достаточно определить "юмор" как захватывающую особенность характера,^[522] и отметить, что он вырос из концепции *приличия* который сыграл столь важную роль в поэтической теории итальянского Возрождения.

III. Драматические единства

Прежде чем оставить теорию драмы, необходимо обсудить еще один момент — доктрину единств. Было замечено, что единство времени и места было впервые сформулировано в Италии Кастельветро в 1570 году, а во Франции Жаном де ла Тайлем в 1572 году. Первое упоминание об объединениях в Англии можно найти дюжиной лет спустя в "*Защите поэзии*", и не подлежит сомнению, что Сидни заимствовал их непосредственно у Кастельветро. Сидни, обсуждая трагедию *Горбодука*, находит ее "несовершенной по времени и месту, двум необходимым спутникам всех телесных действий; ибо там, где сцена всегда должна представлять только одно место, и максимальное время, предполагаемое в ней, должно быть, как по предписанию Аристотеля, так и по здравому смыслу, но однажды, там [*т.е. В Горбодуке*] есть и много дней, и много мест, воображаемых неискусственно".^[523] Он также возражает против путаницы английской сцены, где с одной стороны может быть представлена Африка, а с другой - Азия, и где за час юноша может пройти путь от отрочества до старости.^[524] Насколько

это абсурдно, здравый смысл, искусство и древние примеры должны учить английского драматурга; и в наши дни, говорит Сидни, обычные актеры в Италии не ошибутся в этом. Если действительно возразят, что в одной или двух комедиях Плавта и Теренция не соблюдается единство времени, давайте следовать за ними не тогда, когда они ошибаются, а когда они правы; это не оправдывает нас поступать неправильно, потому что Плавт однажды поступил точно так же.

Закон об объединении не получал такого жесткого применения в Англии, как это дает Сидней, до появления французского влияния почти три четверти века спустя. Бен Джонсон значительно менее строг в этом отношении, чем Сидни. Он делает особый акцент на единстве действия и в "*Открытиях*" подробно объясняет аристотелевскую концепцию единства и масштабности басни. "Басней называется имитация одного цельного и совершенного действия, части которого настолько соединены и вязки друг с другом, что ничто в структуре не может быть изменено или убрано без ущерба для целого, члены которого имеют пропорциональную величину".[525] Таким образом, простота должна быть одной из главных характеристик действия, и ничто так не осуждается Джонсоном, как "чудовищное и вынужденное действие".[526] Что касается единства времени, Джонсон говорит, что действию следует позволить разрастаться до тех пор, пока необходимость не потребует завершения; аргумент, однако, не должен превышать рамки одного дня, но должен быть достаточно большим, чтобы оставалось место для отступлений и эпизодов, которые для басни - то же, что мебель для дома.[527] **Ошибка! Закладка не определена.** Джонсон формально не требует соблюдения единства места действия и даже признает, что пренебрегал им в своих собственных пьесах; но он не одобряет большую смену обстановки на сцене. В прологе к "*Вольпоне*" он хвастается, что следовал всем законам изысканной комедии,

"Как и предполагали лучшие критики;
Он соблюдает законы времени, места, людей,
он не отступает ни от каких необходимых правил".

Мильтон отмечает единство времени в "*Мучителях Самсона*": "Ограничение во времени, с которого начинается и заканчивается вся драма, согласно древнему правилу и лучшему примеру, укладывается в течение двадцати четырех часов".

С появлением французского влияния единство стало неизменным требованием английской драмы и оставалось таковым более столетия. Сэр Роберт Говард в предисловии к своей трагедии "*Герцог Лерма*" подверг сомнению их силу и авторитет; но Драйден, отвечая ему, указал, что нападать на единства на самом деле означает выступать против Аристотеля, Горация, Бена Джонсона и Корнеля.[528] Фаркуар, однако, в своем *Рассуждении о комедии* (1702) с силой и остроумием выступал против единства времени и места и высмеивал всех законодателей Парнаса, древних и современных, — Аристотеля, Горация, Скалигера, Воссия, Гейнсиуса, Д'Обиньяка и Рапена.

Ошибка! Закладка не определена.

IV. Эпическая поэзия

От елизаветинской теории героической поэзии можно вкратце отказаться. Уэбб называет эпос "той величественной частью поэзии, в которой показаны благородные поступки и доблестные

подвиги могущественных капитанов, опытных солдат, мудрецов со знаменитыми сообщениями древних времен";[529] а Путтенхэм определяет героические поэмы как "длинные истории благородных поступков королей и великих принцев, вмешивающихся в дела богов, полубогов и героев, а также тяжких последствий мира и войны".[530] Важность этой формы поэзии, по словам Паттенхэма, в значительной степени историческая, поскольку она являет собой пример доблести наших предков.[531] Сидни едва ли более откровенен.[532] Он утверждает, что героическая поэзия - лучшая и благороднейшая из всех форм; он показывает, что такие персонажи, как Ахилл, Эней и Ринальдо, являются блестящими примерами для подражания всем людям; но о природе или структуре эпоса он ничего не говорит.

Вторая часть *Апологии поэзии* Харингтона посвящена защите "*Орландо Фуриозо*", и здесь аристотелевская теория эпоса впервые появляется в английской критике. Харингтон, взяв *Энеиду* в качестве одобренной модели всей героической поэзии, сначала показывает, что Ариосто внимательно следовал по стопам Вергилия, но его следует предпочесть даже Вергилию в том, что последний почитает ложных божеств, в то время как у Ариосто есть преимущество **Ошибка! Закладка не определена.**христианский дух. Но поскольку некоторые критики, "сводящие все героические поэмы к методу Гомера и некоторым предписаниям Аристотеля", настаивают на том, что Ариосто недостает в искусстве, Харингтон намеревается доказать, что "*Орландо Фуриозо*" можно не только защищать примером Гомера, но что он даже очень строго следовал правилам и заповедям Аристотеля.[533] Во-первых, Аристотель говорит, что эпос должен быть основан на каком-то историческом действии, поэт должен рассматривать только короткую часть которого с точки зрения времени; поэтому Ариосто берет историю Карла Великого и не превышает года или около того в плане аргументации.[534] Во-вторых, Аристотель считает, что поэт не должен выдумывать ничего совершенно невероятного; и ничто в *Орландо* не превосходит возможности веры. В-третьих, эпосы, так же как и трагедии, должны быть полны *περίπτεσις*, которое Харингтон интерпретирует как "проявление какой-то неожиданной удачи, хорошей или плохой, и внезапной ее смены"; и этим, а также хорошо выраженными меткими сходствами и страстями *Орландо* действительно полон.

В заключение можно отметить, что эпическая поэзия не получала должного критического отношения в Англии до появления французского влияния. Правила и теории итальянского Возрождения, вновь изложенные в трудах Ле Боссю, Мамбруна, Рапена и Воссюса, были, таким образом, перенесены в английскую критику и нашли, возможно, **Ошибка! Закладка не определена.**свое лучшее выражение в эссе Аддисона о *Потерянном рае*. Такие эпосы, как *Гондиберт* Давенанта, *Фаронида* Чемберлена, Драйдена "*Аннус Мирабилис*" и *Принц Артур* Блэкмора, как и французские эпосы того же периода, несомненно, были обязаны своим вдохновением желанию применить на практике классические правила героической поэзии.[535]

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[499] *Scholemaster*, стр. 139.

[500] Хэслвуд, ii. 40.

[501] Путтенхэм, стр. 47 кв.

[502] Там же. стр. 41.

[503] Там же. стр. 49.

[504] Ашам, *Сочинения*, ii. 189.

[505] *Защита*, стр. 47 кв.

[506] *Защита*, стр. 28. Это елизаветинский эквивалент *катарсиса* "жалости и ужаса" Аристотеля.

[507] Ср. Скалигер, *поэт.* i. 7.

[508] *Защита*, стр. 50.

[509] Брайтингер, стр. 37.

[510] *Открытия*, стр. 81.

[511] *Сочинения*, i. 69.

[512] *Работает*, i. 272.

[513] Ср. Бэкон, *Де Огм. Scient.* iii. 13; и Ашам, *Scholemaster*, стр. 130.

[514] Он, кажется, также ссылается на теорию *катарсиса* в "*Причине церковного управления*"; *Прозаические произведения*, ii. 479.

[515] *Защита*, стр. 28.

[516] Там же. стр. 50 кв. Ср. Триссино, *Опера*, ii. 127 кв.; и Цицерон, *Оратория*. ii. 58 кв.

[517] *Работает*, i. 2.

[518] Там же. i. 335.

[519] *Открытия*, стр. 82.

[520] *Поэт.* v. 1.

[521] Ср. Twining, i. 320 кв., и Kames, *Элементы критики*, том i. глава 7.

[522] Ср. Jonson, *Works*, i. 67 и 31.

[523] *Защита*, стр. 48; ср. Кастельветро, *Поэтика*, стр. 168, 534.

[524] Ср. Точильный камень, *Промо и Кассандра* (1578), цитируется в Уорде, *Драм. лит.* i. 118; также Джонсон, *Сочинения*, i. 2, 70; Сервантес, *Дон Кихот*. i. 48; Буало, *Поэтическое искусство*. iii. 39. В теории драмы точка зрения Сиднея очень близко совпадает с точкой зрения Сервантеса.

[525] *Открытия*, стр. 83.

[526] *Сочинения*, i. 337.

[527] *Открытия*, стр. 85.

[528] *Очерк Драмы. Поэзия*, стр. 118.

[529] *Хэслвуд*, ii. 45.

[530] *Путтенхэм*, стр. 40.

[531] *Там же*. стр. 54.

[532] *Защита*, стр. 30.

[533] *Хаслвуд*, ii. 140 кв.

[534] *Ср. Минтурно, Arte Poetica*, стр. 71; и *Ронсар, ŒUvres*, iii. 19.

[535] *Ср. Драйден, Рассуждения о сатире, в произведениях*, xiii. 37.

ГЛАВА IV

Ошибка! Закладка не определена.

КЛАССИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ КРИТИКЕ

I. Введение: Романтические элементы

Привести свидетельства романтического духа эпохи Шекспира было бы не чем иным, как излишеством. Ни один период в английской литературе не является более отчетливо романтическим; и хотя в Англии критика меньше подвержена влиянию творческой литературы и оказала на нее меньшее влияние, чем во Франции, вполне естественно предположить, что критика елизаветинской эпохи должна быть столь же отчетливо романтической, как и произведения воображения, изложением которых она предположительно является. Уже в "*Риторике*" Уилсона мы находим свидетельства той независимости духа в вопросах искусства, которая кажется типичной для елизаветинской эпохи; и ни один из писателей этого периода не демонстрирует ничего подобного предрасположенности французского ума инстинктивно подчиняться любому правилу или набору правил, на которых лежит печать авторитета. С самого начала элемент национальности окрашивает английскую критику, и это особенно заметно в лингвистических дискуссиях того времени. В то самое время, когда Сидни писал "*Защиту поэзии*", старый учитель Спенсера, Малкастер, писал: "Я люблю Рим, но Лондон больше; Я предпочитаю Италию, но Англию **Ошибка! Закладка не определена.** больше; Я почитаю латынь, но боготворю английский". [536] Именно этот дух пронизывает то, что можно назвать главным выражением романтического темперамента в елизаветинской критике, — "*Защита рифмы*" Дэниела (1603), написанную в ответ на нападки Кэмпiona на рифму в "*Наблюдениях в искусстве английской поэзии*". Центральным аргументом в защиту Дэниела является то, что использование рифмы санкционировано как обычаем, так и природой — "обычай превышает всякого закона, природа превышает всякого искусства". [537] Он восстает против этой концепции, которая ограничивала бы

"На маленьком клочке греческой земли
Единственное из смертных, что может пригодиться";

и он показывает, что каждая эпоха имеет свои собственные совершенства и свои собственные обычаи. Эта попытка исторической критики приводит его к защите средневековья; и он без колебаний утверждает, что даже классическая поэзия имела свои недостатки. В мелочах метрической критики он также выступает против неоклассических тенденций следующего века; и его благоприятное мнение о *enjambement* и его неблагоприятные комментарии к героическому двустиишию[538] получил от Бена Джонсона ответ, который никогда не публиковался, в котором последний пытался доказать, что двустиишие - лучшая форма английского стиха, и что все другие формы являются принудительными и отвратительными.[539]

Ошибка! Закладка не определена.

II. Классические метры

Можно сказать, что выступление Дэниела в защиту рифмы нанесло смертельный удар движению, которое более полувека было предметом споров среди английских литераторов. Читая критические работы этого периода, невозможно не заметить поразительное внимание, которое елизаветинцы уделяли вопросу классических метров в просторечии. Первой организованной попыткой ввести классическое стихосложение на современный язык была, как указывает сам Даниэль,[540] попытка Клаудио Толомеи в 1539 году. Затем движение перешло во Францию, и классические метры были приняты Баифом на практике и теоретически защищены Жаком де ла Тайлем. В Англии первой зарегистрированной попыткой использовать количество в просторечии была попытка Томаса Уотсона, из неопубликованного перевода *Одиссеи* которого в размере оригинала Ашам процитировал единственный дистих:—

"Все путешественники с радостью сообщают о великой молитве Улисса,
За то, что он знал много людей и видел много городов".[541]

Вероятно, это было написано между 1540 и 1550 годами; к концу предыдущего столетия, как нам сообщили, некий Муссе уже перевел *Илиаду* и *Одиссею* на французский гекзаметр.

Эшэм был первым критиком использования количества в английских стихах.[542] Рифма, говорит он, **Ошибка! Закладка не определена.** была введена готами и гуннами в то время, когда поэзия и ученость перестали существовать в Европе; и англичанам приходится выбирать, подражать ли этим варварам или следовать за идеальными греками. Он признает, что односложный характер английского языка очень затрудняет использование дактиля, поскольку гекзаметр "в нашем английском языке скорее скачет и хромает, чем плавно течет"; но он утверждает, что английский примет *карменский ямб* так же естественно, как греческий или латынь. Он хвалит суррейский перевод четвертой книги "*Энеиды*" чистыми стихами, но сожалеет, что, несмотря на количество, ему не хватает "совершенного и верного стихосложения". Попытка применить теории Эшэма на практике была предпринята Томасом Бленерхассетом в 1577 году; но стихи его "*Жалобы Кэдуолладера*", хотя и претендующие на звание "нового вида поэзии", представляют собой всего лишь александрийскую строфу без рифм.[543]

Однако в 1580 году пять писем, которыми обменялись Спенсер и Габриэль Харви, появились в печати как *Три правильных и остроумных фамильярных письма и два других очень похвальных*

письма; и из этой переписки мы узнаем, что началось организованное движение за введение классических размеров в английский язык. Казалось бы, в течение нескольких лет Харви защищал использование количественного стиха перед несколькими своими друзьями; но организованное движение, на которое только что была сделана ссылка, похоже, было начато независимо Томасом Дрантом, который умер в 1578 году. Дрант разработал свод правил и предписаний для английского классического стиха; и эти правила, с некоторыми дополнениями и модификациями, были приняты кружком ученых и придворных, среди которых были Сидни, Дайер, Гревилл и Спенсер, которые после этого сформировали общество Ареопаг, [544] независимо от Харви, но регулярно переписываясь с ним. Это общество, по-видимому, было создано по образцу Академии поэзии и музыки Баифа, которая была основана в 1570 году с аналогичной целью и с которой Сидни, несомненно, познакомился, находясь в Париже в 1572 году.

Из переписки, опубликованной в 1580 году, становится очевидным, что системы стихосложения Харви и Дранта были почти противоположны. Согласно системе Дранта, количество английских слов должно было полностью регулироваться законами латинской просодии — позицией, дифтонгом и тому подобным. Так, например, предпоследняя часть слова *carpēnter* была расценена Дрантом как длинная, потому что за ней следовали две согласные. Харви, который не был знаком с правилами Дранта до того, как Спенсер ознакомил его с ними в опубликованных письмах, придерживается более нормальной и логичной системы. Для него ударение само по себе является наилучшим показателем, и закон положения не может сделать предпоследнюю часть *карпентера* или *мажести* длинной. "Латынь для нас не правило", - говорит Харви; [545] и часто там, где позиция и дифтонг совпадают, **Ошибка! Закладка не определена.** как в предпоследнем пункте *мерчандизе*, мы должны произносить этот слог коротко. Во всех подобных вопросах использование, обычай, уместность или величественность нашей речи должны рассматриваться как единственное непогрешимое и суверенное правило правил.

Таким образом, целью Харви не было латинизировать наш язык. Его намерение, по—видимому, было двояким: отменить рифму и ввести новые метры в английскую поэзию. Всего несколько лет назад Гаскойн сетовал, что в английском стихотворении есть только одна форма метра - ямб. [546] Вряд ли можно сказать, что Харви, просто отметив английский акцент, привнес количество в наш стих, но он просто приспособлял новые размеры, такие как дактили, хорей и спонди, к требованиям английской поэзии.

Таким образом, правила Дранта и Харви представляют собой две противоположные системы. Согласно первому, английский стих должен регулироваться латинской просодией независимо от акцента; согласно второму, ударением независимо от латинской просодии. Ни по одной из этих систем невозможно успешно определить количество в английском языке; и выдающийся исследователь классической литературы наших дней указал, каков, возможно, единственный метод, с помощью которого этого можно достичь. [547] Этот метод может быть описан как гармоничное соблюдение как ударения, так и позиции; все слоги с ударением обычно считаются долгими, и ни один слог, нарушающий латинский закон позиции, не произносится используется, когда короткий слог требуется для сканирования. Эти три системы, с большими или меньшими вариациями, использовались во всей англоязычной литературе. Системе Дранта следуют количественные стихи Сиднея и Спенсера; метод Харви - это метод, использованный

Лонгфелло в "*Евангелине*"; а прекрасные классические эксперименты Теннисона являются практическими иллюстрациями метода профессора Робинсона Эллиса.

В 1582 году Ричард Стэнихерст опубликовал в Лейдене перевод первых четырех книг "*Энеиды*" на английский гекзаметр. От Ашама он, по-видимому, черпал свое вдохновение, а от Харви - свою метрическую систему. Как и Харви, он отказывается подчиняться законам латинской просодии,[548] и максимально повторяет английский акцент. Но в одном отношении его перевод уникален. Харви в своей переписке со Спенсером предположил, что использование количественного стиха в английском языке требует принятия определенного единообразия в правописании; и любопытная орфография Стэнихерста, по-видимому, была задумана как серьезная попытка фонетической реформы. Реформа правописания проводилась во Франции в течение некоторого времени; и в "*Поэзии Франсуазы*" Баифа (1574) мы находим французский количественный стих, написанный в соответствии с фонетической системой Рамюса.

Webbe's *Дискурс Уэбба об английской поэзии* на самом деле является призывом в пользу количественного стиха. Его система основана в основном на латинской просодии, но согласована с использованием английского языка. Следует соблюдать правила латиницы **Ошибка! Закладка не определена.** когда английские и латинские слова совпадают; но нельзя использовать слова, заведомо противоречащие законам латинской просодии, а написание английских слов следует, по возможности, изменять в соответствии с древними правилами. Трудность соблюдения закона положения в середине английских слов может быть устранена изменением написания, как в слове *mournfūlly*, которое должно писаться как *mournfūly*; но там, где это невозможно, закон положения должен соблюдаться, несмотря на английский акцент, как в *royālty*. В отличие от Эшама, Уэбб считает гекзаметр самым простым из всех классических метров для использования в английском языке.[549]

Паттенхэм не прочь использовать классические размеры, но, как консерватор, считает все внезапные нововведения опасными.[550] Система, которую он применяет, мало чем отличается от системы Харви. Первоначальный энтузиазм Сидни по поводу количественного стиха вскоре угас; и в *защиту поэзии* он указывает, что, хотя древнее стихосложение лучше подходит для музыкального сопровождения, чем современное, обе системы вызывают восторг и, следовательно, одинаково эффективны и ценны; и английский язык лучше, чем какой-либо другой язык, подходит для использования обоих.[551] Кэмпбелл, как и Эшэм, считает английские многосложные слова слишком тяжелыми для использования в качестве дактилей; так что в английской поэзии уместно использовать только хорейский и ямб стихи.[552] Он предлагает восемь новых форм стиха. Английское ударение должно тщательно соблюдаться и не уступать ничему, кроме закона положения; следовательно, **Ошибка! Закладка не определена.** второй слог *Трампингтона* следует считать длинным.[553] Однако при соблюдении закона положения количественным критерием должен быть звук, а не написание; таким образом, *love-sick* произносится *love-sīk*, *dangerous* произносится *dangerūsi* тому подобное.[554]

III. Другие свидетельства классицизма

С *наблюдениями* Кэмпбелла (1602) можно сказать, что история классического метра в Англии завершается, вплоть до возрождения количественного стиха в нынешнем столетии. *Защита рифмы Дэниелом* фактически положила конец этому нововведению; но сильное влияние, которое это движение, по-видимому, имело в елизаветинскую эпоху, является интересным свидетельством классических тенденций того периода. Бена Джонсона обычно считали

предшественником неоклассицизма в Англии; но задолго до того, как почувствовалось его влияние, в английской критике можно было наблюдать классические тенденции. Таким образом, консерватизм Эшема и его отвращение к необычности в вопросах искусства отчетливо классичны. "Тот, кто не может сравниться ни с Аристотелем в логике и философии, ни с Таллием в риторике и красноречии, - говорит Эшэм, - после этих шагов, вероятно, осмелится, руководствуясь подобной гордыней, подняться выше и не любить более серьезные вещи; то есть либо в религии иметь несогласную голову, либо в государстве иметь раскольниковое сердце".^[555] Его настойчивость в том, что быть связанным законами искусства - это не рабство, и акцент, который он делает на совершенстве стиля, не менее классичны.^[556]

Ошибка! Закладка не определена.

Аналогичные тенденции можно наблюдать у авторов, следующих за Эшамом. Критика Харви в адрес *Королевы фей* была вызвана двумя влияниями. Как гуманист, он с презрением оглядывался назад на средневековую литературу в целом, на ее суеверия, сказочные предания и тому подобное. Как классицист в искусстве, он предпочитал правильную, или классическую, форму эпоса романтической, или неправильной форме; и его критику в этом отношении можно сравнить с критикой Бембо в *"Орlando или Сальвиати в "Иерусалиме"*. Итак, Харингтон пытается заставить *Орlando* перекликаться с законами Аристотеля, а Сидни пытается навязать эти законы английской драме. Точно так же Сидни заявляет, что гениальность без "искусства, имитации и упражнений" - ничто, и порицает своих современников за пренебрежение "искусственными правилами и имитационными образцами".^[557] Итак, Уэбб пытается найти фиксированный стандарт или критерий, по которому можно судить о хороших и плохих поэтах, и переводит краткое изложение правил Горация Фабрициуса как руководство для английской поэзии.^[558]

Таким образом, можно сказать, что английская критика с самого начала проявляла классические тенденции. Но тем не менее верно и то, что до Бена Джонсона не было систематических попыток навязать английской литературе, так сказать, классический идеал. В Испании, как мы видели, Хуан де ла Куэва заявил, что поэзия должна быть классической и подражательной, в то время как драма должна быть романтической и оригинальной. Сидни, напротив, стремился сделать драму классической, допуская при этом свободу воображения и **Ошибка! Закладка не определена.** оригинальность формы для недраматического поэта. Бен Джонсон был первым законченным и последовательным английским классицистом; и его классицизм отличается от классицизма последующей эпохи скорее степенью, чем характером.

Утверждение Бэкона о том, что поэзия ограничена в меру слов, но во всем остальном предельно вольна,^[559] характерно для елизаветинской точки зрения. Первые критики допускали крайнюю вольность в выборе и трактовке материала, настаивая при этом на строгой регулярности выражения. Таким образом, Сидни может выступать за использование классических метров, но это не мешает ему прославлять свободу гения и заоблачные высоты воображения. У Бена Джонсона ничего подобного нет. Он тоже восхваляет благородство и силу поэзии, а также достоинство профессии поэта; но нигде не говорит о свободе воображения или силе гения. Литература для него была не выражением личности, не творением воображения, а образом жизни, картиной мира. Другими словами, он осуществил то, что можно назвать объективацией литературного идеала.

Во-вторых, этот образ жизни может быть создан только сознательным усилием художника. Для создания великой поэзии необходимы гениальность, физические упражнения, подражание и учеба, но к этому должно быть добавлено искусство, чтобы сделать их совершенными, ибо только искусство может привести к совершенству.^[560] Именно эта настойчивость в отношении искусства как отдельного элемента, почти как самоцели, отличает Джонсона от его предшественников; и нигде его идеал искусства не выражен так емко, как в обращении к читателю, предваряющем "*Алхимика*" (1612):—

"В поэзии, особенно в пьесах, ... вождение к танцам и ужимкам настолько преобладает, что убежать от природы и бояться ее - это единственный момент искусства, который щекочет зрителей. Но как вне зависимости от цели и места я могу назвать это искусством? Когда профессора становятся такими упрямыми презирателями этого и самонадеянными, поскольку они таким образом высмеивают всякое усердие, и, просто насмехаясь над терминами, когда они не понимают вещей, думают остроумно отделаться своим невежеством. Более того, многие считают их более образованными и достаточными для этого из-за их превосходного качества суждения. Ибо они хвалят писателей так же, как фехтовальщиков или борцов; которых, если они вступают в бой уверенно и бьют за это с большим ожесточением, принимают за более храбрых парней; хотя часто их собственная грубость является причиной их позора, а легкое прикосновение их противника придает всей этой неистовой силе силу рапиры. Я не отрицаю, что с этими людьми, которые всегда стремятся сделать больше, чем достаточно, может когда-нибудь случиться что-то хорошее и великое; но очень редко; и когда это случается, это не компенсирует остальные их беды.... Но я предупреждаю тебя, что существует большая разница между теми, кто, чтобы получить мнение о копиях [т.е. обилии], высказывают все, что могут, пусть и неуместно; и теми, кто использует selection и подлюю^[561] [т.е. отбор и модерация]. Ибо это только болезнь неумелых - считать грубые вещи более значимыми, чем отшлифованные; или рассеянные - более многочисленными, чем составленные".^[562]

Таким образом, литература стремится представить образ жизни посредством искусства; и, согласно Джонсону, руководящую **Ошибка! Залка не определена.**на искусство следует искать в правилах критики. Так, например, должен быть достигнут успех в комедии

"Соблюдая те законы комизма, которым я, ваш учитель, первым научил эпоху";^[563]

и в другом месте, следует помнить, Джонсон хвастается, что он не отступал от "необходимого закона". Но хотя арт может найти неизменного проводника и контролера в правилах критики, он не верит в простое рабское следование практике или теории классической литературы. Древних следует рассматривать как проводников, а не командиров.^[564] Короче говоря, английский разум еще не был готов принять неоклассический идеал во всех его последствиях; и абсолютное подчинение древнему авторитету пришло только с появлением французского влияния.

На это, пожалуй, лучше всего указывает история влияния Аристотеля на английскую критику от Эшма до Мильтона. Первое упоминание о *поэтике* в Англии можно найти у Scholemaster.^[565] Там нам рассказывают, что Эшэм, Чек и Уотсон провели много приятных бесед в Кембридже, сравнивая поэтические заветы Аристотеля и Горация с примерами Еврипида, Софокла и Сенеки. В "*защите поэзии*" Сидни несколько раз цитируется Аристотель; и в драме его авторитет рассматривается Сидни почти наравне с авторитетом "здорового смысла".^[566]

Харингтон не был удовлетворен, пока он **Ошибка! Закладка не определена.**не доказал, что *Орландо* в значительной степени соответствует требованиям Аристотеля. Джонсон написал комментарий на "*Поэтическое искусство*" Горация с разъяснениями Аристотеля, в котором

"Вся древняя Венера [т.е. Гораций], в поэзии,
И освещенная Стагиритом [т.е. Аристотель], могла подсмотреть,
Был ли там сделан английский";[567]

но рукопись, к сожалению, была уничтожена пожаром в 1623 году. И все же Джонсон понимал, насколько нелепо делать какого-либо автора диктатором.[568] Его восхищение Аристотелем было велико; но он признает, что правила аристотеля бесполезны без природного таланта и что свобода поэта не может быть ограничена узкими рамками, предписанными грамматиками и философами.[569] В то же время он указывает, что Аристотель был первым критиком и первым из всех людей, научившим поэта писать. Авторитетом Аристотеля нельзя пренебрегать, поскольку Аристотель не изобретал свои правила, а, взяв лучшее от природы и поэтов, превратил их в полный и непротиворечивый кодекс искусства. Мильтон также искренне восхищался "тем возвышенным искусством, которому [учат] в "*Поэтике*" Аристотеля, Горация и итальянских комментариях Кастельветро, Тассо, Маццони и других".[570] Но, несмотря на все это, английская независимость духа никогда не подводила; и до французского влияния мы можем **Ошибка! Закладка не определена.**не найти в английской критике такой вещи, как литературная диктатура Аристотеля.[571]

Итак, в заключение можно сказать, что к середине XVI века в Италии сложился почти полный свод поэтических правил и теорий. Эта критическая система распространилась во Франции, Англии, Испании, Германии, Португалии и Голландии, так что к началу семнадцатого века доктрина Возрождения распространилась по всей Западной Европе. Каждая страна, однако, придавала этой системе свой национальный оттенок; но форма, которую она приняла во Франции, в конечном счете восторжествовала, и поэтому современный классицизм представляет собой превосходство французской фазы, или версии, ренессансного аристотелизма. Ряд современных писателей, среди них Лессинг и Шелли, более или менее вернулись к первоначальной итальянской форме. В елизаветинской критике это представлено Сидни; Бен Джонсон представляет переходную фазу, а Драйден и Поуп - окончательную форму французского классицизма.

[вверх](#)

ПРИМЕЧАНИЯ:

[536] Морли, *английские писатели*, ix. 187.

[537] Хэслвуд, ii. 197.

[538] Там же. ii. 217.

[539] Джонсон, *Работы*, iii. 470. Ср. Комментарии Гаскойна к *Объединению*, в Хэслвуде, ii. 11.

[540] Хэслвуд, ii. 205.

[541] *Scholemaster*, стр. 73.

[542] Там же. стр. 145 кв.

[543] Ср. Хэслвуд, ii. стр. xxii. Тракаты Гаскойна (1575) и короля Якова VI (1584) не содержат ссылок на количественный стих.

[544] Ср. Пульчи, *Морганте Маджоре*, ххv. 117.

[545] Хэслвуд, ii. 280.

[546] Хэслвуд, ii. 5.

[547] Р. Эллис, *Стихотворения и фрагменты Катулла, переведенные в оригинальных метрах*, Лондон, 1871, стр. xiv.кв.

[548] Стэнихерст, стр. 11 кв.

[549] Хэслвуд, ii. 69.

[550] Путтенхэм, стр. 126 кв.

[551] *Защита*, стр. 55.

[552] Хэслвуд, ii. 167.

[553] Хэслвуд, ii. 186.

[554] Ср. Эллис, указ. соч., стр. xvi.

[555] *Scholemaster*, стр. 93.

[556] Там же. стр. 118, 121.

[557] *Защита*, стр. 46.

[558] Хэслвуд, ii. 19, 85 кв.

[559] *Работы*, vi. 202.

[560] *Открытия*, стр. 78.

[561] Ср. Скалигер, *Поэт*. v. 3, где говорится, что высшей добродетелью поэта является избранность и суи брезгливость; и vi. 4, где говорится, что "жизнь во всем совершенстве заключается в мере".

[562] *Работы*, ii. 3; ср. *Открытия*, стр. 22-27.

[563] *Работы*, iii. 297.

[564] *Открытия*, стр. 7.

[565] *Scholemaster*, стр. 139.

[566] *Защита*, стр. 48.

[567] *Работы*, iii. 321; ср. i. 335, iii. 487.

[568] *Открытия*, стр. 66.

[569] *Там же*. стр. 78 кв.

[570] *Сочинения*, iii. 473.

[571] Глава о поэзии в "*Совершенном джентльмене*" Пичема (1622) интересна главным образом тем, что она обязана Скалигеру, которого Пичем называет (стр. 91) "князем всей учености и вершителем судеб, божественным Юлием Цезарем Скалигером". Это делает его литературным арбитром, если не диктатором. В "*Великих помощниках Холдена на Парнасе*" (1645) Скалигер провозглашен одним из владык Парнаса вместе с Бэконом, Сиднеем, Эразмом, Будеусом, Хайнсиусом, Воссиеусом, Кейсобоном, Маскардо, Пико делла Мирандола, Селденом, Гроциусом и другими.

Ошибка! Закладка не определена.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА ГЛАВНЫХ КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ XVI ВЕКА

Дата	Италия	Дата	Франция	Дата	Англия
1527	года Вида: <i>Поэтическое искусство</i> .			ок. 1524	Кокс: <i>Риторика</i> .
1529	Триссино: <i>Поэтика</i> , пункты i-iv.				
1535	г.Дольче: пер. с англ. из " <i>Поэтического искусства</i> ".				
1536	Пацци: перев. of Aristotle's <i>Poetics</i> .				
1536	Daniello: <i>Poetica</i> .				
1539	Tolomei: <i>Versi e Regole della Nuova Poesia</i> .	1545	Pelletier: trans. из " <i>Поэтического искусства</i> ".		
1548	Робортелли: изд. изд-во " <i>Поэтики</i> ".	1548	Сибилет: <i>Поэтическое искусство</i> .		
1549	Сеньи: перев. из	1549	г.Дю Белле: <i>защита</i>		

	<i>поэтики.</i>		<i>и иллюстрации.</i>	
1550	Магги: изд. <i>Поэтики.</i>			1553 Уилсон: <i>Риторика.</i>
1551	Муцио: <i>Поэтическое искусство.</i>			
Ошибка! Закладка не определена.				
1554	Джиральди Чинтио: <i>Дискорси.</i>	1554	Пеллетье: <i>Поэтическое искусство.</i>	
1559	Минтурно: <i>Поэта.</i>	1555	Морель: изд. <i>Поэтики.</i>	
				1567 Дрант: перев. из <i>"Поэтического искусства.</i>
1560	Веттори: изд. <i>Поэтики.</i>	1560	Паскье: <i>исследования.</i>	
1561	Скалигер: <i>Поэтика.</i>	1561	[Скалигер: <i>поэтика.</i>]	1570 Ашам: <i>Учитель.</i>
1563	Триссино: <i>Поэтика, оч. v., vi.</i>			1575 Гаскойн: <i>Наставления.</i>
1564	Минтурно: <i>Поэтическое искусство.</i>			
1570	Кастельветро: изд. <i>Поэтики.</i>	1565	Ронсар: <i>Абреже де л'Арт Поэтика.</i>	1579 Госсон: <i>Школа жестокого обращения.</i>
				1579 Лодж: <i>Ответ Госсону.</i>
1575	Пикколомини: изд. <i>Поэтики.</i>	1572	Жан де ла Тайль: предисловие <i>Сауля.</i>	1580 Харви и Спенсер: <i>Письма.</i>
				с. Сидни: <i>Защита поэзии (изд. 1595).</i>
1579	Виперано: <i>Об искусстве поэзии.</i>	1572	Ронсар: предисловие к <i>Франсиаде.</i>	
1586	Патрицци: <i>Делла Поэтика.</i>			1585 Джеймс VI.: <i>Реулис и Каутелис.</i>
1587	Т. Тассо: <i>Рассуждения о</i>	1573	Жак де ла Тайль: трактат о	

	поэтическом искусстве.		французских классических метрах.		
				1586	Вебб: <i>Рассуждения об английской поэзии.</i>
1588	Денорес: <i>Поэтика.</i>				
1597	Буонамичи: <i>Поэтические рассуждения.</i>	1598	Де Лауден: <i>Поэтическое искусство Франсуа.</i>	1589	Путтенхэм: <i>Искусство английской поэзии.</i>
1598	год Ингенъери: <i>Близкая поэзия.</i>	—	Воклен: <i>Поэтическое искусство.</i>	1591	год Харингтона: <i>Апология поэзии.</i>
1600	Год подведения итогов: <i>Обсуждение поэзии.</i>				

[вверху](#)

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Ошибка! Закладка не определена.

РАССКАЗ САЛЬВИАТИ О КОММЕНТАТОРАХ "ПОЭТИКИ" АРИСТОТЕЛЯ.

Ниже приводится отчет Лионардо Сальвиати о комментаторах *поэтики* Аристотеля вплоть до 1586 года. Отрывок цитируется по неопубликованной рукописи из Флоренции (Cod. Magliabech. ii. ii. II.), начиная с fol. 371. Рукопись называется *Парафразы и комментарий к поэтике Аристотеля*; а на стр. 370 она датирована 28 января 1586 года.

DELLI INTERPRETI DI QUESTO LIBRO DELLA POETICA

Averroës. Averroe primo di tutti quelli interpreti della Poetica che a nostri tempi sono pervenuti, fece intorno a esso una breve Parafrasi, nella quale come che pure alcune buone considerationi si ritrovino, tutta via per la diversità e lontananza de costumi, che tra greco havea, e tra gli arabi poca notizia havendone, pochissima ne potè dare altrui. Appresso hebbe voglia **Valla.** Giorgio Valla di tradur questo libro in latino, ma o che la copia del testo greco lo ingannasse, o che verso di sè fusse l'opera malagevole per ogni guisa massimamente in quei tempi, egli di quella impresa picciola lode si guadagnò. **Pazzi.** Il che considerando poi Alessandro de Pazzi, huomo delle lingue intendente, et ingegnoso molto, alla medesima cura si diede, et ci lasciò la latina traduzione, che in tutti i latini

comenti fuorch'in quello del Vettorio si leggie. E per ciò che dotto huomo era, et hebbe copia di ottimi testi scritti a penna, diede non poca luce a questa opera, e più anche fatto havrebbe se da la morte stato non fusse sopravvenuto. **Robortelli.** Francesco Rubertello a tempi nostri, nelli studj delle lingue esercitatissimo, conoscendo che di maggior avviso li faceva mestieri, non solamente purgò il testo di molte macchie che accecato il tenevano, ma il primo fu ancora, che con distese dichiarazioni, et con innumerabili esempli di poeti greci e latini, fece opera di illustrarlo. **Segni.** Vulgarizzollo appresso Bernardo Segni in questo nostro Idioma, et con alcune sue brevi annotationi lo diede in luce. E nella tradutione per alcune proprie voci et ai greci vocaboli ottimamente corrisposero, non se n' uscì anche egli senza commendazione. Ma con molto maggior grido et applauso, il commento del **Maggi.** Maggio, chiarissimo philosopho, fu dal mondo ricevuto; perciocchè havendo egli con somma gloria nella continua lettura della Philosophia i suoi anni trapassati, con l' ordine principalmente giovò a questo libro, e col mostrarne la continuatione et in non pochi luoghi soccorse il Rubertello. E se si fusse alquanto meno ardente contro di lui dimonstrato, nè così vago stato fusse di contrapporseli, sarebbe alcuna volta per avventura uscito fuor più libero il parer suo, e più saldo. **Веттори.** A lato a quel del Maggio fu la latina traduzione et commento di Pier Vettori pubblicato, il quale essendo oltre ad ogni altro, delle antiche scritture diligentissimo osservatore, e nella cognitione delle lingue havendosi sì come io stimo a tempi nostri, il primo luogo guadagnato, hauta commodità, et in gran numero di preziosi et antichi esemplarj scritti a mano, in ogni parte, ma nella correzione del testo spetialmente e nella traduzione, ha fatto sì che poco più avanti pare che di lume a questo libro possa desiderarsi. **Кастельветро.** Pur non di manco a questi anni di nuovo, da un dotto huomo in questa lingua volgarizzato et esposto, et più a lungo che alcun altro che ciò habbia fin quì adoprato ancor mai. Questo sarà da me per tutto ovunque mi convenga nominarlo, il commento vulgare appellato, e per più brevità con quelle due prime lettere C. V. in questa guisa lo noterò. Nel qual commento hanno senza alcun fallo di sottilissimi avvedimenti, ma potrebb' essere, sì come io credo, più sincero. Perciò che io stimo, che dove egli dal vero si diparte, il faccia per emulazione per lo più per dimostrarsi di sottil sentimento e per non dire come li altri. È la costui tradutione, fuorchè in alcune parti dove egli secondo che io avviso volontariamente erra, tra le toscane la migliore. E sono le sue parole et in essa e nell' esposizione molto pure, et in puro volgare fiorentino, quanto comporta la materia l'una e l'altra è dettata. Ultimamente la traduzione, e con essa l'annotazione di **Piccolomini.** Mgr. Alessandro Piccolomini sono uscite in stampa, il quale havendosi con molte altre sue opere d' astrologia e di filosofia e di rettorica parte composte, parte volgarizzate, non picciol nome emolta riputazione acquistata, creder si può altrettanto doverli della presente fatica avvenire. **Salviati.** Dietro a sì chiari interpreti non per emulatione, la quale tra me e sì fatti huomini non potrebbe haver luogo, ma per vaghezza che io pure havrei di dover ancor io, se io potessi a questa impresa, alcun aiuto arrecare dopo lo studio di dieci anni che io ci ho spesi, scendo, quantunque timido, in questo campo, più con accesa volontà, che con speranza, o vigore desideroso che avanti che venirmi gloria per false opinioni, sieno i miei difetti discretamente da savio giudice gastigati.

[вверху](#)

БИБЛИОГРАФИЯ

Эта библиография включает список основных книг и изданий, использованных при подготовке эссе, и с ней следует ознакомиться для получения полных названий работ, цитируемых в тексте и в примечаниях. **Ошибка! Закладка не определена.**

I. ИСТОЧНИКИ

Ашам, Р. *Учитель*, под редакцией Э. Арбера. Лондон, 1870 год.

-- *Полное собрание сочинений* под редакцией преподобного доктора Джайлза. 3 тома. в 4 частях. Лондон, 1864 год.

Aubignas, Abbé d'. *La Pratique du Théâtre*. 2 тома. Амстердам, 1715.

Бэкон, Ф. *Сочинения* под редакцией Дж. Спеддинга, Р. Л. Эллиса и Д. Д. Хита. 15 томов. Бостон, 1863.

Batteux, C. *Les Quatres Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*. Париж, 1771 год.

Berni, F. *Rime, Poesie Latine, e Lettere*, per cura di P. Virgili. Флоренция, 1885 год.

Boccaccio, G. *Geneologia degli Dei*, trad. пер Г. Бетусси. Vinegia, 1547.

— *Vita di Dante*, per cura di F. Macrì-Leone. Флоренция, 1888 год.

Bruno, G. *Opere*, raccolte da A. Wagner. 2 тома. Lipsia, 1830.

Бутчер, С. Х. *Теория поэзии и изобразительного искусства Аристотеля, с критическим текстом и переводом "Поэтики"*. Лондон, 1895.

Ошибка! Закладка не определена. Кардуччи, Г. *Поэзия Барбары ней Секоли XV и XVI*. Bologna, 1881.

Caro, A. *Apologia degli Academici di Bianchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro*. Парма, 1558 год.

Castelvetro, L. *Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta*. Басилея, 1576 год.

— *Opere Varie Critiche*, colla vita dell' autore scritta da L. A. Muratori. Милан, 1727 год.

Кук А. С. *Искусство поэзии: Поэтические трактаты Горация, Вида и Буало в переводах Хоуза, Путта и Соума*. Бостон, 1892.

Dacier, A. *La Poétique traduite en François, avec des Rémarques*. Париж, 1692 год.

Daniello, B. *La Poetica*. Vinegia, 1536.

Dante Alighieri. *Tutte le Opere*, per cura di E. Moore. Оксфорд, 1894.

Denores, J. *Discorso intorno a que' Principii che la Comedia, la Tragedia, et il Poema Heroico ricevono dalla Philosophia*. Padova, 1587.

— *In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte Poetica, ex quotidianis Tryphonis Gabrielij Sermonibus Interpretatio*. Venetiis, 1553.

— *Poetica, nel qual si tratta secondo l' opinion d' Arist. della Tragedia, del Poema Heroico, & della Comedia*. Padova, 1588.

Донат, А. *Искусство поэтики*. Бонония, 1659 год.

Драйден, Дж. *Очерк драматической поэзии* под редакцией Т. Арнольда. Оксфорд, 1889.

Du Bellay, J. *Œuvres Choiesies*, publiées par L. Becq de Fouquières. Париж, 1876.

Фракасторо Г. *Опера*. 2 тома. Женева, 1621 год.

Giraldi Cintio, G. B. *Scritti Estetici: De' Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie*, ecc. (Библиотека ПараДаэлли, lii., liii.) в 2 т. Милан, 1864.

Госсон, С. *Школа жестокого обращения*, под редакцией Э. Арбера. Лондон, 1868 год.

Ошибка! Закладка не определена.

Хэслвуд, Дж. *Древние критические эссе об английских поэтах и поэзии*. 2 тома. Лондон, 1811-1815.

Ingegneri, A. *Della Poesia Rappresentativa*. Флоренция, 1734 год.

Джонсон Б. *Древесина, или Открытия, сделанные людьми и материей*, под редакцией Ф. Э. Шеллинга. Бостон, 1892.

- Сочинения с примечаниями и мемуарами У. Гиффорда под редакцией Ф. Каннингема. 3 тома. Лондон, Нью-Йорк

Klette, T. *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der Italienischen Gelehrtenrenaissance*. 3 части. Greifswald, 1888-1890.

Ле Боссю, Р. *Трактат эпической поэмы*, переведенный на английский У. Дж. Вторым изданием. 2 тома. Лондон, 1719.

Lionardi, A. *Dialogi della Inventione Poetica*. Венеция, 1554 год.

Luisino, F. *In Librum Q. Horatii Flacci de Arte Poetica Commentarius*. Venetiis, 1554.

Магги, В., и Ломбарди, Б. *В книге Аристотеля о поэтических объяснениях*. Venetijis, 1560.

Милтон, Дж. *Прозаические произведения*, под редакцией Дж. А. Сент-Джона. (Библиотека Бона.) 5 томов. Лондон, 1848.

Минтурно, А. С. *Поэтическое искусство*. Венеция, 1564 год.

— *De Poeta Libri Sex*. Venetiis, 1559.

Muzio, G. *Rime Diverse: Tre Libri di Arte Poetica, Tre Libri di Lettere in rime sciolti*, ecc. Vinegia, 1551.

Partenio, B. *Della Imitatione Poetica*. Vinegia, 1560.

Patrizzii, F. *Della Poetica: La Deca Istoriale, La Deca Disputata*. Ferrara, 1586.

Петрарка Ф. *Сохранившаяся опера "Омния"*. Базилия, 1554 год.

Piccolomini, A. *Annotationi nel Libro della Poetica d' Aristotele*. Vinegia, 1575.

Pope, A. *Selecta Poemata Italorum, qui Latine Scripserunt*. 2 тома. Londini, 1740.

Путтенхэм Г. *Искусство английской поэзии* под редакцией Э. Арбера. Лондон, 1869.

Рапин Р. *Размышления о поэтическом трактате Аристотеля* (пер.). Лондон, 1674.

Ошибка! Закладка не определена.

Robortelli, F. *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Флорентий, 1548 год.

Ronsard, P. de. *Œuvres Complètes*, publiées par P. Blanchemain. 8 томов. Париж, 1857-1867.

Salviati, L. *Parafrasi e Commento della Poetica di Aristotile*, 370 folios, Cod. Мальябечиано, ii. ii. II. Ср.

— *Trattato della Poetica, Lettura Terza*, 22 folios, Cod. Мальябечиано, vii. 7, 715. Ср.

Scaliger, J. C. *Poetices Libri Septem*. Editio Quinta. В "Библиополио Коммельяно", 1617.

Segni, A. *Ragionamento sopra le Cose pertinenti alla Poetica*. Fiorenza, 1581.

Segni, B. *Rettorica et Poetica d' Aristotele tradotte in lingua vulgare Fiorentina*. Vinegia, 1551.

Сидни, сэр П. *"Защита поэзии", иначе известная как "Апология поэзии"*, под редакцией А. С. Кука. Бостон, 1890.

Сперони, Спероне. *Opere*. 5 томов. Venezia, 1740.

Стэнигерст Р. *Перевод первых четырех книг "Энеиды" П. Виргилиуса Маро* под редакцией Э. Арбера. Лондон, 1880 год.

Summo, F. *Discorsi Poetici*. Padova, 1600.

Tasso, B. *Delle Lettere: aggiuntovi il Ragionamento della Poesia*. 2 тома. Padova, 1733.

Tasso, T. *Opere, colle Controversie sulla Gerusalemme*, per cura di G. Rosini. 33 тома. Пиза, 1821-1832.

Trissino, G. G. *Tutte le Opere*. 2 тома. Верона, 1729 год.

Твининг, Т. *Трактат Аристотеля о поэзии, переведенный с примечаниями, и две диссертации о поэтическом и музыкальном подражании*. Второе издание. 2 тома. Лондон, 1812.

Varchi, B. *Lezioni, lette nell' Accademia Fiorentina*. Fiorenza, 1590.

Vauquelin de la Fresnaye, J. *L'Art Poétique*, publié par G. Pellissier. Париж, 1885.

Vettori, P. *Commentarii in primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum*. Флоренция, 1560 год.

Ошибка! Закладка не определена.

Уэбб, У. *Дискурс английской поэзии* под редакцией Э. Арбера. Лондон, 1871 год.

Вудворд, У. Х. *Витторино да Фельтре и другие педагоги-гуманисты: Очерки и версии*. Кембридж, 1897.

II. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ РАБОТЫ

Arnaud, C. *Études sur la Vie et les Œuvres de l'Abbé d'Aubignac, et sur les Théories Dramatiques au XVII^e Siècle*. Париж, 1887.

Aronstein, P. "Ben Jonson's Theorie des Lustspiels," in *Anglia* (1895), vol. xvii.

Baillet, A. *Jugemens des Savans sur les Principaux Ouvrages des Auteurs*, revûs par M. de la Monnoye. 8 томов. Амстердам, 1725.

Borinski, K. *Die Poetik der Renaissance, und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*. Berlin, 1886.

Bourgoin, A. *Les Maîtres de la Critique au XVII^{ème} Siècle*. Париж, 1889.

Breitinger, H. *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*. Deuxième édition. Genève et Bâle, 1895.

Brunetière, F. *L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*. Deuxième édition. Том i. Париж, 1892.

Brunot, F. *La Doctrine de Malherbe d'après son Commentaire sur Desportes*. Париж, 1891.

Canello, U. *Storia della Letteratura Italiana nel Secolo XVI*. Милан, 1880.

Cecchi, P. L. T. *Tasso, il Pensiero e le Belle Lettere Italiane nel Secolo XVI*. Флоренция, 1877.

Cloetta, W. *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. 2 тома. Halle, 1890-1892.

Компаретти Д. *Вергилий в средние века*, перевод Э. Ф. М. Бенеке. Лондон, 1895.

Ошибка! Закладка не определена.

Кресимбени, Г. М. де. *Istoria della Volgar Poesia*. Рома, 1698 год.

De Sanctis, F. *Storia della Letteratura Italiana*. Sesta edizione. 2 тома. Napoli, 1893.

Di Niscia, G. "La Gerusalemme Conquistata e l' Arte Poetica di Tasso," in *Il Propugnatore* (1889), N.S. vol. ii. parts 1, 2.

Ebert, A. *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande*. 3 тома. Leipzig, 1874-1887.

Egger, É. *Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs*. Deuxième édition. Париж, 1886.

— *L'Hellénisme en France*. 2 тома. Париж, 1869.

Faguet, É. *La Tragédie française au XVI^e Siècle*. Париж, 1894.

Foffano, F. *Ricerche Letterarie*. Livorno, 1897.

Gaspary, A. *Geschichte der Italienischen Literatur*. 2 тома. Strassburg, 1885-1888.

Hamelius, P. *Die Kritik in der Englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1897.

Jacquinet, P. *Francisci Baconi de Re Litteraria Judicia*. Parisiis, 1863.

Koerting, G. *Geschichte der Litteratur Italiens im Zeitalter der Renaissance*. 3 тома. Leipzig, 1878-1884.

Krantz, É. *L'Esthétique de Descartes, étudiée dans les Rapports de la Doctrine cartésienne avec la Littérature classique française au XVII^e Siècle*. Париж, 1882.

Langlois, E. *De Artibus Rhetoricæ Rhythmicæ*. Parisiis, 1890.

Lintilhac, E. *De J.-C. Scaligeri Poetice*. Париж, 1887.

— "Un Coup d'État dans la République des Lettres," in the *Nouvelle Revue* (1890), vol. lxiv.

Menéndez y Pelayo, M. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Segunda edición. 9 томов. Мадрид, 1890-1896.

Müller, E. *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*. 2 тома. Breslau, 1834-1837.

Ошибка! Закладка не определена.

Natali, G. *Torquato Tasso, Filosofo del Bello, dell' Arte, e dell' Amore*. Рома, 1895.

Pellissier, G. *De Sexti Decimi Sæculi in Francia Artibus Poeticis*. Париж, 1882.

Perrens, F. T. *Jérôme Savonarole*. 2 тома. Париж, 1853 год.

Quadrio, F. S. *Della Storia e della Ragione d' ogni Poesia*. 5 томов. Милан, 1739-1752.

Quossek, C. *Sidney's Defense of Poesy und die Poetik des Aristoteles*. Krefeld, 1884.

Robert, P. *La Poétique de Racine*. Париж, 1890.

Rosenbauer, A. *Die Poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay*. Erlangen, 1895.

Rucktäschel, T. *Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's*. Leipzig, 1889.

Шеллинг Ф. Э. *Поэтическая критика правления Елизаветы*. Филадельфия, Издательство Пенсильванского университета, 1891.

Solerti, A. *Vita di Torquato Tasso*. 3 тома. Torino, 1895.

Саймондс, Дж. А. *Ренессанс в Италии*. 7 томов. Нью-Йорк, 1888 год.

Teichmüller, G. *Aristotelische Forschungen*. 2 тома. Halle, 1869.

Tiraboschi, G. *Storia della Letteratura Italiana*. 9 томов. Флоренция, 1805-1813.

Виллари П. *Жизнь и времена Джироламо Савонаролы*, перевод Л. Виллари. Нью-Йорк, 1896 год.

[вверху](#)

"Обстоятельства выпуска этого красивого тома придают ему эмоциональный интерес, что делает его отдельным томом среди собранных отчетов об исследованиях ученых. Сами исследования, по большей части, в первую очередь интересны специалистам, но многие из них представляют гораздо более широкий интерес. Эта книга - заслуга американской науки, а также достойная дань уважения уважаемому имени профессора Дрислера".—*Перспективы*.

КОМПАНИЯ "МАКМИЛЛАН",
ПЯТАЯ АВЕНЮ, 66, НЬЮ-ЙОРК.

Исправления:

Примечание 30: ad nostras заменено на ad nostra ("Закон о свободе и пренебрежении, ad nostra").

Страница 26: τῶν ἐναντίων было изменено на τῶν ἐναντίων.

Страница 218: Заголовок изменен на Postera (Postera Phoebea lustrabat lampade terras).

Страница 229: sulutaires заменено на salutaires ("сус ле лои салютэйрс").

Примечания:

Часть I, глава IV: Триссино (1561): В приложении А не указан Триссино 1561 года.

Часть II, глава I: Два подраздела, перечисленные в оглавлении, в тексте отсутствуют.